Tönnies Evers
1550–1613

Ein Beitrag zur Geschichte des Stilwandels in der deutschen Plastik um 1600

DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der Philosophischen Fakultät der Hansischen Universität
zu Hamburg

vorgelegt von

KLAUS HINRICHSEN
aus Lübeck

Hamburg 1937

Gutachter: Dr. L. H. Heydenreich

Mitgutachter: Dr. W. Burmeister

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Tag der mündlichen Prüfung: 24. April 1937

Druck: A. Preilipper, Hamburg 11, Admiralitätstr. 16 / Fernruf 36 50 89

INHALT:

Seite

Einleitung 3

Plastik und Kunsthandwerk in Deutschland im ausgehenden XVI. Jahrhundert 5

Lübecker Holzschnitzerei vor Tönnies Evers 8

1. Astronomische Uhr, Marienkirche: Meister Hinrich Matthes. 1562 10
2. Ambrosius-Meyer-Gestühl, Marienkirche: Unbekannter Meister. 1566 11
3. „Lange Stühle", Marienkirche: Meister Jochym Werncke d. Ä. 1571/72 12
4. Audienzsaal im Rathaus: Meister Tönnies Evers d. Ä. 1572/74 13
5. Bürgermeister-Stuhl, Marienkirche: Geselle Hanns Kindt und Meister Jochym Werncke, 1574/75 15
6. Spangenberg-Stuhl, Jakobikirche: Unbekannter Meister. 1576 17

Das Leben des Tönnies Evers 22

Die Werke des Tönnies Evers 22

Haus der Zirkelbrüder-Kompagnie (nicht erhalten) 24
Singechor der Petrikirche 25
Rathaus-Erker 25
Deckenstützen im Haus der Kaufmannschaft 27
Singechor / Ägidienkirche 29
Kanzel für Wismar (heute in Neustadt/Mecklenburg) 32
Orgelfassade in der Petrikirche 33
Die Kriegsstube 42
Architektur S. 49 — Intarsia S. 51 — Die Krieger S. 54 — Kleinplastik S. 61 — Urkunden S. 73 — Entstehungsfolge S. 88 — Meister und Werkstatt S. 88 — Spätgeschichte S. 93.
Kämmerei und Rathaus (nicht erhalten) 95
Kanzeltür und -treppe der Ägidienkirche (nicht erhalten) 96
Taufe für Braunschweig 97
Außenportal — Kriegsstube 98
Sitzungssaal der Handelskammer 99
Große Kommissionsstube / Kanzleigebäude 101

Lübecker Holzschnitzerei im Anschluß an Evers 110

1. Bürgermeisterstuhl / Petrikirche: Meister Baltzer Winne. 1599 .. 110
2. Chortreppe St. Jakobi: Meister Hinrich Sextra I. 1619 111

Die Kunst des Tönnies Evers im Rahmen der deutschen Gesamtentwicklung 113

Anmerkungen 121

Anhang 129

Literatur 133

Einleitung.

In Lübecks Kirchen und Profanbauten, in seiner Plastik und Malerei während der Gotik und der beginnenden Renaissance hat sich die schöpferische Kraft der in den Norden Deutschlands gezogenen Kolonisatoren erwiesen. Auf einem niemals von den antiken Völkern berührten Boden entwickelte sich in wenigen Jahrhunderten eine starke, eigenwillige Kultur, deren künstlerischer Ausdruck lebendiger als alle historisch überlieferten Taten vom Geiste jener Zeit spricht.

Aber nicht die Werke aus den Jahrhunderten des Werdens und Kämpfens allein geben der Stadt ihr Gepräge. Die Hanse, der Länder und Meere umfassende nordische Bund der großen Städte, bestimmte Lübeck zu seinem Oberhaupt, und eine neue Generation sah nun ihre Aufgabe in der repräsentativen Ausgestaltung der Vaterstadt. Weiträumige Bauten künden von einer Lebenshaltung, die sich mehr zur selbstgewissen, behaglichen Ruhe und zum Genuß der erworbenen Güter und der Kultur als zum Kampfe berufen fühlt.

Um 1600 entstehen kunstvolle, kleinteilige und komplizierte Werke, die vom Wohlstand und der verfeinerten Kultur des Bürgertums zeugen. Kunsthandwerker sind an die Stelle der großen Künstler getreten; technisch hervorragende Werke verdecken den Mangel an wahrhaft schöpferischer Begabung.

Wenige Meister nur verstehen — über die Feinheit und den Glanz handwerklicher Leistung hinaus — dem Geist dieser Zeit Ausdruck zu geben. Einer von denen — und der weitaus bedeutendste — ist in Lübeck der Meister Tönnies Evers der Jüngere.

Die von Tönnies Evers gefertigte „Kriegsstube" im Lübecker Rathaus findet bisweilen eine weit über die Darssow-Madonna und sogar den Notke-St.-Jürgen hinausgehende Schätzung. Sein hölzerner Erker an der Rathausfassade bestimmt noch jetzt — liebenswürdig und heiter fast — das Bild der inneren Stadt; und seine Werke in Lübecker Kirchen und staatlichen oder profanen Gebäuden würde der Lübecker nur ungern missen.

Obwohl nun einzelne Werke des Meister allgemein bekannt sind, hat Tönnies Evers im Rahmen der deutschen Kunstgeschichte bisher nicht den Platz gefunden, der ihm zukommt.

Als in der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts überall die Renaissance-Begeisterung aufflammte, mußte geradezu zwangsläufig in Lübeck als hervorragendes „altdeutsches" Werk die lang vergessene Kriegsstube wiederentdeckt werden. Der damalige Senator Dr. Brehmer veröffentlichte als erster Urkunden, die mit dem Raum zusammenhingen und stellte die Meisterfrage. Zugleich trat er für die Restaurierung dieses historischen Denkmals ein. An Hand weite-

rer Archivfunde und vom Meister bezeichneter Werke ließ sich schon um die Wende des Jahrhunderts eine Werkreihe aufstellen, die im Thieme-Becker-Künstlerlexikon[1] Aufnahme gefunden und im wesentlichen bis jetzt Gültigkeit hat.

In Ortwein-Scheffers Sammelbänden zur deutschen Renaissance fanden die hervorragenden Werke der Epoche nach Zeichnungen von Sartori zwar Aufnahme, und Th. Hach stellte eine noch jetzt grundlegende Untersuchung über die Entwicklung des Renaissancestils in Lübeck an, — die junge kunsthistorische Wissenschaft wandte sich aber bald von der Renaissance ab und neuen, unerforschten Perioden zu. Erst jetzt nähert sich — und zwar von den Grenzgebieten her — die Forschung wieder jener Epoche. Dabei erscheinen die Ergebnisse jener frühen Zeit heute als unpräzise und allzu wenig differenziert: sie bedürfen einer Korrektur, die sich mit dem Rüstzeug einer in ihren Fundamenten sicher gewordenen Wissenschaft erreichen läßt.

Der erste, schnell wachsende Ruhm hat den Meister Tönnies Evers zum Titelhelden eines historisch falschen und moralisch verlogenen Romans[2] gemacht, dessen sentimentale Erfindungen noch jetzt im Text der Kriegsstuben-Führungen auftauchen. Ein romantischer Grundton durchzieht aber auch die Arbeiten der Lokalforschung, die sich vor allem um die Archivalien verdient gemacht hat. Eine kunsthistorische und stilkritische Arbeit fehlt bis heute.

Und doch erfordert das Werk des Tönnies Evers eine solche Analyse. Als Kunsthandwerker überragt er an Vielfalt und Pracht alle zeitgenössischen Meister in Deutschland, soweit sie durch ihre Werke noch bekannt sind; als Bildhauer gilt er als ein wichtiges Glied der Kette, die die Darssow-Madonna und die späten Werke Benedikt Dreyers mit den Puppenbrücken-Skulpturen Dietrich Boys und schließlich mit den Schöpfungen Fritz Behns und Hans Schwegerles verbindet.

Die Bedeutung des Meisters Tönnies Evers ist nicht auf Lübeck begrenzt; unter seinen norddeutschen Zeitgenossen steht er ebenbürtig neben Ludwig Münstermann.

Über die künstlerische Leistung hinaus aber läßt sich an dem plastischen und handwerklichen Schaffen des Meisters ein Stilwandel erkennen, der vorbildlich den Übergang von der Renaissance zum Barock verdeutlicht.

Plastik und Kunsthandwerk in Deutschland im ausgehenden XVI. Jahrhundert.

Die Zeit um 1600 enthält in Deutschland eine ungewöhnliche Fülle stilistischer Möglichkeiten. Aber sie ist arm an künstlerisch wahrhaft bedeutenden und wesentlichen Werken.

Die Plastik zumal ist seit Beginn des 16. Jahrhunderts zu kleinformatigen Kunstkammerobjekten herabgesunken; repräsentative Aufträge werden beinahe ausschließlich von Ausländern — Italienern und Niederländern — ausgeführt. Selten nur erscheinen unter den beauftragten Künstlern Deutsche; am ehesten dort, wo eine Gußhütte die Tradition zu wahren versteht und begabte Künstler oder Handwerker heranzieht, wie die Vischersche in Nürnberg, in der gegen Ende des Jahrhunderts Benedikt Wurzelbauer arbeitet[3].

Die deutsche Hochrenaissance ist schon um 1540 in ihren schöpferischen Kräften erloschen, — nicht aber überwunden. Zwei Künstlergenerationen arbeiten weiterhin in diesem Geiste, ohne einen neuen formalen Zeitausdruck zu erobern; wenn auch einige Meister Späteres vorwegzunehmen scheinen: wirklich barocke Werke gibt es im 16. Jahrhundert in Deutschland noch nicht.

Seit der Mitte des Jahrhunderts gewinnen die ausländischen Formen einer internationalen Renaissance in Deutschland an Einfluß. Architektur und Ornament vor allem geraten in den Bann der Stiltendenzen der Nachbarvölker. Kunstgeographisch gesehen unterliegen der Süden und der Osten des Reiches den italienischen Renaissance-Prägungen, während im Norden und Westen niederländisches Formgut sich breit macht. Erst im letzten Drittel des Jahrhunderts durchdringen sich die Stile und sprengen die örtlichen Grenzen[4].

In welchem Maße der Stil der Niederländer oder der Stil von Fontainebleau auf der italienischen Hochrenaissance und späterhin auf dem italienischen Manierismus basiert, soll hier nicht noch einmal erörtert werden[5]. In sehr vielen Fällen handelt es sich in der Tat um eine Kunst aus zweiter Hand, die im Norden und Westen Deutschlands Verbreitung findet. Die Umprägung, die alle italienischen Erzeugnisse in den Niederlanden und in Fontainebleau finden, erschwert die Feststellung der Urquelle, die im Rahmen dieser Untersuchung bewußt außer acht gelassen ist. Für den Norden kann ein direkter italienischer Einfluß in der Regel nicht angenommen werden. Die Bedeutung der — gleichviel auf welchem Wege vermittelten — italienischen Renaissance liegt für Deutschland in ihrem antikischen Element, das seit Dürer[6] und dem jungen Peter Vischer die deutschen Künstler immer wieder zur Auseinandersetzung zwang, und dessen Rezeption erst die Grundlage für die weitere Entwicklung der deut-

schen Kunst schuf. Der niederländische Einfluß geht in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wesentlich von dem Bildhauer, Architekten und Stecher Cornelis II Floris de Vriendt[7] aus, der selbst mehrmals in Deutschland arbeitete. Neben ihm gewannen die Stichwerke des Vredeman de Vries unter den Handwerksmeister großen Einfluß; das Werk dieser beiden und ihrer Schüler verdrängt die Stiche der deutschen Kleinmeister, die nur noch an Goldschmiedearbeiten etwa Verwendung finden.

Ornament aber ist in Deutschland nationales Erbe. Das ursprüngliche Schmuckelement, das in romanischen Ländern nie diesen Charakter aufgab, und also stets als dienendes, untergeordnetes Glied erscheint, emanzipiert sich im Norden zu einer anspruchsvollen Eigenwertigkeit. Daher bildet gerade die einfache Raumausstattung (Kirchenstühle, Taufen, Türen, Geräte) einen zuverlässigen Stilmesser, da sich an ihr die Entwicklung des Ornamentes entscheidend vollzieht[8]. Erst nach weitgehender Verarbeitung der fremden Anregungen setzen sich gegen Ende des 16. Jahrhunderts die deutschen Ornamentstecher durch und nehmen dem Ornament seine Starrheit und antikische Strenge. Im nächsten Jahrhundert lösen sich die Formen auf, „erweichen" und bilden so neue Ausdrucksmittel wie den Teigkringel und die Ohrmuschel, aus denen die eigentlich barocken Ornamente erwachsen können, die allerdings schon vom italienischen Manierismus (Zuccaro) vorgeahnt sind.

Nicht minder bedeutsam ist der Einfluß der Italiener und der niederländischen Romanisten auf die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. Auch hier bildet Cornelis Floris für weite Gebiete des Reiches den Ausgangspunkt. Er war der Vertreter eines repräsentativen Klassizismus, der von den Elementen der italienischen Renaissance vor allem die antikischen betonte. (Die Benennung seines Stiles als Manierismus oder Klassizismus niederländischer Prägung ist für diese Untersuchung belanglos.) Von Königsberg bis Schleswig finden sich Werke — meist Grabdenkmäler — dieses Künstlers und das Wirken seiner Schüler und Nachahmer ist fast überall in Deutschland festzustellen.

Dieser niederländisch-italienische Klassizismus wird im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts formelhaft und schematisch; er verliert die innere Berechtigung, erstarrt und artet auch hier in Manieren aus. In an Künstlern armen Gegenden, in denen die Anregung zu Neuem fehlt, erhält sich dieser Floris-Stil bis ins 17. Jahrhundert hinein. Er gehört aber bereits um 1600 nicht mehr zu den lebendigen Kräften der deutschen Kunst.

Die schöpferischen Leistungen, die um 1600 entstehen, sind so wenig einheitlich in ihrer stilistischen Prägung, daß aus ihrer Gesamtheit die Richtung, der Weg der kommenden Epoche nicht erkannt werden kann. Werke wie Jörg Zürns und Deglers Altäre, Münstermanns, Ekbert Wolfs und Hans Krumpers Skulpturen und Sebastian Goetz' Heidelberger Imperatoren lassen sich einfach nicht als Gruppe zusammenfassen. Alle diese Werke sind Übergangserscheinungen und gehören nicht mehr der Renaissance und noch nicht dem Barock an.

Die Renaissance, innerlich hohl geworden in den schematischen Nachahmungen niederländischer und italienischer Vorbilder, löst sich auf. Die Wege der deutschen Kunst trennen sich und je nach den topographischen und genetischen Voraussetzungen sowie auch nach dem persönlichen Temperament und der künstlerischen Begabung eines Meisters suchen die Bildhauer eine neue Ausdrucksform.

Die kunstgeschichtliche Forschung hat dieses Phänomen als solches erkannt und gewürdigt (Pinder, Brinckmann, Feulner und die süddeutsche Schule, Rudolph[9] u. a.); meist aber wird versucht, die Bedeutung einer Richtung gegen die anderen hervorzuheben (Barock — Manierismus) und damit eine unnötige Wertung vorzunehmen. Wesentlicher ist zunächst einmal, nach Möglichkeit die Tendenzen zu einzelnen Gruppen zusammenzufassen und ihren Bestand sowie ihre Entwicklungsmöglichkeit zu prüfen.

Ohne in allen Fällen eine schematische Einteilung erzwingen zu wollen und ohne hier ausführlich auf den Gesamtbestand der deutschen Kunst um 1600 eingehen zu können, scheinen doch in großen Zügen mindestens fünf Richtungen allein aus der Masse der ihnen angehörenden Werke ihre Daseinsberechtigung zu erweisen.

I. Künstler unter Einfluß des niederländischen Klassizismus' der Floris-Richtung. Konservative Gruppe, die den erlahmten Stil des Jahrhundertendes beibehält und keinen Anschluß an die neuen Tendenzen der Zeit findet (Beispiel: Hans Morinck in Konstanz, die Würzburger Bildhauer und die norddeutschen Niederländer-Schüler).

II. Protobarock. Gruppe von Künstlern, die meist aus der Berührung mit italienischen Werken zu echtem Pathos gelangen und in deren Arbeiten schon Verwandtschaften mit den späteren Barockschöpfungen anklingen (Beispiel: Hans Steinmüller).

III. Spätrenaissance in persönlicher Umprägung. Meister, deren Werke über leere Repräsentation hinaus bei aktivierter Teilnahme zu einer verinnerlichten „Neuen Natürlichkeit" kommen. Herkunft von italianisierten Niederländern, vor allem Giovanni da Bologna (Beispiel: Hubert Gerhard und in späterer Entwicklungsphase Hans Reichle).

IV. Manierismus. Von der Renaissance ausgehende Gruppe, deren geistige Erregtheit und Übersteigerung sich formal im Pathos äußert. Der Gegenreformation entsprechende Tendenzen (Beispiel: Ekbert Wolf und Ludwig Münstermann).

V. Gotisierender Manierismus. Regressive Gruppe, die durch die Wiederaufnahme spätgotischer Formelemente (der frühe Dürer) und ihre Verwendung an Renaissance-Altären usw. fast anachronistische Lösungen erreicht (Beispiel: Hans Degler, Christoph Rott und Ringeling).

Während die Gruppe I keine Bedeutung für die Zukunft, das 17. Jahrhundert, beanspruchen kann, sind die vier anderen Gruppen als Auflösungserscheinungen der Renaissance zu werten. Die Konstanten dieses Stiles zerfallen, einzelne Faktoren erhalten eine besondere Ausbildung und entwickeln sich über das wohlproportionierte Gefüge der klassischen Renaissance hinaus.

Die fünf Gruppen stehen ohne Berührung nebeneinander. Allen gemeinsam ist als Grundfläche die Renaissance. Während aber die Gruppe I ohne Bewegungstendenz auf die Zukunft hin in sich selbst verharrt, verläuft der Weg der anderen vier Gruppen verschlungen

und kompliziert, so aber, daß — um 1625— diese vier Gruppen zusammenfließen und als Ergebnis ihrer Entwicklung etwas wesentlich Neues ausprägen: den Barock. Dabei bedeutet für Nord- und Westdeutschland auch die Gruppe I einen Ansatzpunkt, von dem aus eine selbständige Entwicklung in einer der vier anderen Gruppen beginnen kann.

Die Bedeutung eines deutschen Künstlers um 1600 besteht nicht darin, welcher der lebendigen Gruppen er sich anschließt, sondern daß er konsequent und ohne Programmwechsel einen einmal als richtig erkannten Weg weitergeht, und so zwangsläufig in die Nähe des all-einenden Barocks gerät. Die Logik der stilistischen Entwicklung sagt grundsätzlich mehr aus über die künstlerische Bedeutung eines Meisters als die tatsächliche Qualität seiner Werke. Die außerordentlich divergierenden Kräfte und Richtungen der Zeit um 1600 machen es für künstlerische Persönlichkeiten nicht leicht, den eigenen, aus der einmaligen privaten Veranlagung bedingten Entwicklungsgang auch dann zu verfolgen, wenn er offenbar allem Gleichzeitigen zuwiderläuft.

Der Lübecker Plastiker und Kunsthandwerker Tönnies Evers ist ohne offensichtlichen oder nachweisbaren Einfluß von außen her seinem eigenen Stilwillen gefolgt. Der Rhythmus seiner persönlichen Entwicklung — so eigenwillig er zunächst erscheint — folgt geheimen Gesetzen: das Lebenswerk dieses norddeutschen Meisters steht als Produkt einer Entwicklung keineswegs allein, sondern bildet eine Variante oder fast sogar ein Beispiel für eine der „Möglichkeiten" des Stilwandels von der Renaissance zum Barock. Ohne Zwang kann Tönnies Evers der Gruppe jener Künstler beigeordnet werden, die — fern allem Manierismus, aller Gotik und allem Protobarock, aber fortschreitend über den in Deutschland herrschenden niederländischen Klassizismus — die Starrheit der Renaissance auflösen und mit einer subjektiven Ergriffenheit erfüllen.

Lübecker Holzschnitzerei vor Tönnies Evers.

Wie jede schöpferische Persönlichkeit ist auch Tönnies Evers zeitlich und landschaftlich bedingt. Daher ist es notwendig, in einem kurzen Überblick auf die Werke, mit denen er aufwuchs und die er rückkehrend von seiner Wanderschaft in Lübeck vorfand, einzugehen. Das soll nicht in Form einer Aufzählung aller überkommenen Holzwerke und auch nicht monographisch geschehen — denn dafür sind die Leistungen nicht geschlossen genug und ihre Meister zu wenig entwicklungsfähig[10], von den unzulänglichen archivalischen Notizen ganz abgesehen — sondern durch Herausstellung einzelner hervorragender Werke, die zugleich in einer stilgeschichtlichen Entwicklungsreihe bedeutsam sind.

Eine solche Zusammenstellung der Lübecker Schnitzwerke für die Zeit vor Evers ist noch nicht unternommen; die einzelnen Stücke finden sich zwar zum Teil in den bisher erschienenen Inventarbänden und in Führern durch Lübecks Sehenswürdigkeiten — allein eine zu-

sammenhängende Darstellung der wichtigen Objekte, die entwicklungsgeschichtliche Aufschlüsse geben könnte, steht noch aus.

Diese Betrachtung soll zeigen, daß Tönnies Evers nicht nur seine Vorgänger und Mitarbeiter an Bedeutung überragt, sondern soll darüber hinaus die künstlerische und kunsthandwerkliche Situation in Lübeck als Ergebnis verschiedener stilistischer Strömungen und Einflüsse charakterisieren, die erst im Lebenswerk des Tönnies Evers ihre Synthese und ihre Vollendung, aber auch ihre Überwindung finden.

Um 1530 waren die letzten der Spätgotik- und Frührenaissance-Meister, die in Lübeck geschaffen hatten, gestorben. Die Werkstatt von Bernt Notke, die mit Henning von der Heide abschließt, Benedikt Dreyer und Claus Berg hatten keine Nachfolge gefunden[11]. Bis zur Mitte des Jahrhunderts entstanden allerdings noch die Skulpturen (Bettelmönch-Marienkirche) und Reliefs von Jacob Reyge, aber der bis dahin breite Strom der Lübecker Kunst ist versandet. Was um 1420 verheißungsvoll begann, ist spätestens im zweiten Viertel des XVI. Jahrhunderts erloschen. Und wenn auch der ältere Tönnies Evers noch unter der Ältermannschaft von Reyge einen Lehrjungen einschrieb[12], besteht doch kein Zusammenhang zwischen dem Beginn dieses Jahrhunderts und seinem Ausgang. Die neue Richtung tritt nicht mit plastischen, sondern mit kunsthandwerklichen Erzeugnissen hervor, aus denen sich erst allmählich selbständige bildhauerische Leistungen entwickeln, die aber im Gegensatz zur früheren Zeit nie die kunsthandwerkliche Basis verlassen.

Sinn und Zweck der Kunst haben sich in der Zwischenzeit gewandelt. Nicht mehr zu Gottes Ehre lassen die Auftraggeber die Künstler arbeiten, sondern zur eigenen, selbstbewußten Verherrlichung. An die Stelle religiös bedingter treten nun zweckhafte, weltlich-repräsentative Werke; denn seit der Reformation fehlt der religiöse Impetus, und solange die Menschen noch nicht erfüllt waren von neuem, renaissancistischem Weltbejahungsgefühl, schien der Kunst überhaupt die Daseinsberechtigung genommen zu sein.

Während des zweiten und dritten Viertels des XVI. Jahrhunderts fehlen daher in Lübeck auf allen Gebieten künstlerischer Betätigung nennenswerte Werke. Damit ist ein Phänomen aufgezeigt, das nicht allein auf Lübeck zutrifft: im gesamten deutschen Raum, mit Ausnahme ganz weniger Gebiete, tritt derselbe Mangel zu Tage. In Lübeck aber besonders kraß, denn andere Städte können wenigstens Kleinmeister aufweisen, die für Kunstkammern fürstlicher oder bürgerlicher Sammler arbeiteten. Großplastik jedoch findet sich nirgends während dieser Zeit; in Lübeck mußten über 50 Jahre vergehen, bis Evers — und gleichzeitig mit ihm eine neue deutsche Künstlergeneration — wieder den Weg zu großformatigen Skulpturen fand!

Die Spätgotik hatte sich überlebt; Künstler wie Claus Berg und Meister H. L. in Süddeutschland suchten neue Ausdrucksformen und kamen, wenigstens in der Gesinnung, schon in die Nähe des späteren Barock. Aber der Weg, den die Kunst gehen mußte, war komplizierter; auch und gerade die deutsche Kunst mußte sich mit den Ten-

denzen der aufs Neue gefundenen und verehrten Antike auseinandersetzen, mußte sich also an der Berührung mit der Renaissance der Nachbarn entzünden und die großen Eroberungen jener Nachbarvölker aufnehmen und zu Eigenem verarbeiten, wollte sie nicht erstarren. Dürers Tat ist gerade deshalb so bedeutungsvoll, weil sie schicksalhaften Notwendigkeiten gehorchte und trotzdem ganz bewußt geschah. So darf die deutsche Renaissance nicht als ein Fremdkörper im Gefüge der deutschen Kunst empfunden werden, den dann eine wesentlich deutsche Kunst, der Barock, ausmerzte, sondern gerade der Barock und die aus ihm hervorgehenden Stile sind ohne die lehrende und neuprägende Epoche der Renaissance einfach undenkbar. Erst ihre Kenntnis konnte ihre Überwindung bringen.

Im Werke des Lübecker Meisters Tönnies Evers wird sich dieser Vorgang geradezu beispielhaft verfolgen lassen. Evers überwand die Renaissance; wie sie ihm in Lübeck gegenübertrat, sollen die folgenden kurzen Betrachtungen markanter Werke zeigen.

1. Astronomische Uhr, Marienkirche. Meister Hinrich Matthes. 1562.

Aus dem Jahre 1562 stammt die Verkleidung der astronomischen Uhr in der Lübecker Marienkirche[13]. Als Meister ist durch Rechnungen der Lübecker Schniddeker Hinrich Matthes (Mats) gesichert, wie die im Lübecker Inventarband (Marienkirche) wiedergegebenen Urkunden bezeugen.

Der Aufbau dieses Werkes ruht auf jonischen Säulen, deren Sockel durch figurale Reliefs geschmückt sind, während die Pfeiler vegetabilisches Ornament tragen, aus dem in Kelchen Männer und und Putten als Halbfiguren herauswachsen.

Die Reliefs enthalten Laster-Darstellungen, und sind in niederdeutscher Mundart benannt. Es handelt sich um folgende sechs Untugenden: de tornicheit (eine Frau mit Schwert und Fackel und bekleidet mit einem Herakles-artig umgelegten Löwenfell), de begerte (die in ein Herz beißt), de giricheit (die ohne Attribut leicht bekleidet dasteht), de unküsheit (deren Linke einen Krug hält, während die Rechte ausgreift), die hofart (die viel Schmuck trägt und sich spiegelt) und de tracheit (deren Flügel schlapp herunterhängen). Unter den allegorischen Frauen befindet sich wieder je ein Relief mit Tierdarstellungen, die noch einmal den Sinn der geflügelten Frauen wiederholen: Bär, Hund, Kröte, Schwein, Roß und Esel.

Die Figuren heben sich wirkungsvoll vor blauem Grunde ab. Obwohl sie flach gearbeitet sind, treten doch einige Teile (Arme, Beine) rundplastisch hervor, wie überhaupt trotz des geringen Volumens die Figuren ziemlich starke Unterschneidungen zeigen. Die Frauen tragen historisierende, nicht aber phantastische Gewänder und sind in ihren Eigenschaften gut charakterisiert (de unküsheit!). Sie stehen in ungraziösen, geradezu plumpen Stellungen und wirken in ihrer muskulösen Massigkeit wenig weiblich.

Nur die Halbmenschen in den Ranken der Pfeiler erstreben plastische Wirkungen, indem sie sich aus dem pflanzlichen Ornament herausbeugen.

Die Umrahmung der astronomischen Uhr von 1562 geht in den ornamentalen Ranken, sowie in der gesamten Anlage auf Vorbilder zurück, die den niederländischen diametral entgegengesetzt sind. Keine der in diesem Termin schon veröffentlichten und angewandten Formen niederländischer Ornamente findet hier Verwendung, sondern Hinrich Matthes beschränkt sich auf deutsche (Kleinmeister und frühe Stecher, Aldegrever-Nachfolger, Burkmair, Holbein) und italienische Vorbilder, wodurch die Schmuckformen nicht nur „antik", sondern vor allem renaissancistisch im italienischen Sinne wirken. Flötners Einfluß ist unverkennbar.

Die Lasterdarstellungen gehen, wie schon M. Metzger („Peter Flötners Plaketten als Vorbilder für Lüb. Holzschnitzwerke der Renaissance", Vaterstädtische Blätter, Lübeck 1907, S. 29 ff.) feststellte, auf Plaketten des bekannten Nürnberger Meisters Peter Flötner zurück. J. Warncke, der in Nordelbingen XI; 1935 (Der Lübecker Kanzelmeister Hinrich Mattes) das Werk dieses Meisters übermäßig bereichert, weist auf die Unterschiede zwischen Plakette und Uhr-Kapitell dieser Astronomischen Uhr in der Marienkirche hin. Grundsätzlich ist hier die Plastik plumper und derber als die benutzten Vorlagen.

2. Ambrosius-Meyer-Gestühl, Marienkirche. Unbekannter Meister. 1566.

Italienisch-deutsche Ornamentformen bilden auch die Vorbilder für den Ambrosius-Meyer-Stuhl von 1566 in der Lübecker Marienkirche[14]. Dieser klar-gegliederte, überaus feine, fast zierliche Stuhl überzeugt trotz der starken Restaurierung in seiner geschmackvollen Farbigkeit und seiner distanzierenden Strenge. Allen anderen Gestühlen gegenüber wirkt er geschlossen und selbstbewußt. Sein Oberbau mit drei vorderen und zwei seitlichen Giebeldreiecken trägt medaillonartig gefaßte Köpfe; an den anderen Teilen sind nur reich verzierte Wappen angebracht mit Ausnahme eines Friesstreifens, der leichte, zierlich-vegetabilische Spielereien enthält. Merkwürdig genug steht daneben ein Feld mit Fruchtgehängen in einfachem Rollwerkrahmen. Es ist nicht sicher, ob dieses Feld von altersher zugehörig oder von einem Restaurator eingesetzt ist. Im ersten Falle wäre dieser Ambrosius-Meyer-Stuhl ein gutes Beispiel für das Nebeneinander von Stilelementen, die einander im Grunde ausschließen. Denn ein Übergang von den kleinen, zierlichen Pflanzen-Ornamenten zu den breiten, schweren Fruchtgehängen im Rollwerkrahmen ist schlechterdings als Produkt sinngemäßer Entwicklung nicht vorstellbar. Auch in den Stichwerken läßt sich ein solcher Übergang nicht verfolgen.

Für dieses Werk kann kein Meistername genannt werden; weitere Werke derselben Hand scheinen in Lübeck nicht vorhanden zu sein. Jedoch ist anzunehmen, daß der Ratsherr Ambrosius Meyer sich einen Lübecker Schniddeker für diese Arbeit verpflichtet hat, einen Meister

freilich, dessen Schulung auf Italien hindeutet, zumal er ein dem Norden sonst fremdes Gefühl für Symmetrie im Sinne geschlossener Übersicht und Klarheit an diesem Gestühl beweist.

3. „Lange Stühle", Marienkirche. Meister Jochym Werncke d. Ä. 1571/72.

Über Jochym Werncke und seine Söhne findet sich in Lübecker Urkunden ungewöhnlich viel Material, und damit Sicherheit in der Zuschreibung vieler Werke. Die Menge der erhaltenen Stücke hat zu einer nicht berechtigten Überschätzung dieses Meisters geführt, denn gerade die von ihm als Kirchentischler der Marienkirche gefertigten Stühle, Treppen und Epitaphien lassen nicht auf eine künstlerische Persönlichkeit schließen[15].

1551 kam yochym wernicken zu dem Lübecker Schniddeker Peter van Kempen in die Lehre, wo er „rech gudan (hat) dat se em bedancket vor eynen trouen yongen" (Lehrlingsannahmebuch). 1565 ließ er sich in Lübeck als Meister nieder. Fast alle Gestühle der Marienkirche aus dem Ende des XVI. Jahrhunderts stammen von seiner Hand oder aus seiner Werkstatt. Im Amt der Schniddeker nahm er eine angesehene Stellung ein und blieb Jahre hindurch Ältermann und Rechnungsführer. Gegen 1604 starb er und hinterließ seinem Sohne Jochym Werkstatt und Kirchentischlerposten. (Dieser Sohn stirbt 1641; er konnte nur mit Mühe seinen Unterhalt erwerben und betrieb neben seinem Beruf einen Bierausschank; oftmals findet er sich in Streitigkeiten verwickelt. Der jüngere Sohn Matthias, der 1580 geboren wurde, liquidierte und wanderte aus, vielleicht nach Linz an der Donau; späterhin heiratete er in eine andere Lübecker Werkstatt, hinterließ aber seine Frau stark verschuldet. Irgendwelche handwerkliche oder gar künstlerische Bedeutung haben beide nicht.)

Wernckes frühestes bekanntes Werk scheint zugleich sein persönlichstes zu sein: die sogenannten „langen Stühle" in der Marienkirche, die sich durch die Drastik der in ihnen geschilderten Vorgänge auszeichnen. Das alte Thema des menschlichen Verhältnisses vor und nach der Hochzeit, in dem einmal die Frau ihren zukünftigen Gatten auf den Schultern trägt, während sie später auf ihm steht und ihn mit einer Peitsche schlägt, ist hier nicht ohne Humor wiedergegeben. Dabei darf aber die witzige Erfindung keinesfalls über die Mängel der Ausführung hinwegtäuschen. Es galt, hier wie an der entsprechenden Bank, an der turnerische Übungen dargestellt sind, die Vorderabschlüsse von Seitenlehnen zu bilden, und damit eine bestimmte Höhe auszufüllen. Die Unbeholfenheit, mit der Werncke dies tat, ist evident; er streckt und kürzt die Gliedmaßen und gestaltet anatomisch Unwahrscheinliches. Da er seinen Figuren nur die Breite der Lehnen gibt, bestimmt er ihren Aktionsradius und beengt ihr Volumen. Die Technik ist grob und ungewandt und die Figuren sind, von dem ungewollt Grotesken abgesehen, durchaus minderwertig — wodurch allerdings der Reiz ihrer Erfindung nicht beeinträchtigt wird.

Interessant ist das Füllornament der Rücklehnen dieser Stühle. Zwischen verschlungenen, ornamentalen Pflanzen, die in eine Blumenvase einmünden, reiten nackte Putti auf Widdern; oder: aus Kelchen wachsen speertragende, halbnackte Männer, die Hunde jagen. Die Ausführung wirkt auch hier wieder primitiv. Die Herkunft des Ornamentes, das zweifellos nach symmetrischen Vorlagen gearbeitet ist, bleibt unklar. Wahrscheinlich handelt es sich um Kleinmeister- oder Goldschmiede-Vorlagen, die eine eigene Tradition haben. Wichtig ist nur, daß an diesem Gestühl bis auf die in einem schwachen Rollwerkrahmen eingelassene Jahreszahl noch keine Spur des beginnenden niederländischen oder italienischen Renaissance-Einflusses zu finden ist, dessen Füllornamente, wie der Bürgermeisterstuhl zeigen wird, Werncke schon in den folgenden Jahren fast ausschließlich anwendet.

4. Audienzsaal im Rathaus. Meister Tönnies Evers d. Ä. 1572/1574.

Das Portal des heutigen Audienzsaales im Lübecker Rathaus ist das einzige erhaltene bekannte Werk des Vaters von Tönnies Evers, Tönnies Evers d. Ä. Der Audienzsaal wurde 1754—1760 im Rokoko-Stil umgestaltet, und nur das Portal blieb unverändert. Das an ihm erhaltene Datum nennt das Jahre 1573, doch ist bekannt, daß der ganze Raum von Evers 1572—74 unter Verwendung gotischer Überbleibsel im Renaissance-Sinne gearbeitet wurde[16].

Der Lübecker Maler Hans von Hemssen schildert auf einem Gemälde von 1625, das sich heute in der dem Audienzsaal benachbarten Ratsbibliothek (Hörkammer) befindet, den damaligen Zustand; allein das Gemälde ist allzu wenig zuverlässig, als daß sich nach ihm mit einiger Gewißheit über den ehemaligen Raum urteilen ließe; offenbar jedoch herrschten trotz der Renaissance-Verkleidung gotische Elemente in einem ohnehin architektonisch-gotischen Raume vor.

1541 schreibt Tönnies Evers unter der Ältermannschaft von Jacob Reyge seinen ersten Lehrjungen ein (Hans Busse), also ist er in diesem Jahre Meister geworden. 1551, 1554, 1559, 1563, 1570 und 1574 legt er als Ältermann vor dem Amte Rechenschaft ab; 1576 ist er zuletzt als einer der Älterleute genannt. Indessen nimmt er noch 1577 und 1579 Lehrjungen an (Kurt Alers, Hinrich Gronemann und Jürgen Hase); diese lernten jedoch bei Tönnies Evers d. J. zu Ende. In den Büchern des Amtes findet sich mehrmals seine Hausmarke, die er seit dem Jahre 1559 ändert. (Abb. bei Warncke, Nordelbingen VII, 1928.) Von ihm stammt auch die einzige Zeichnung im Lehrlingsannahmebuch, eine Arabeske, die einen Menschen mit Fischleib darstellt[17]. 1584 ist er gestorben, am 27. September dieses Jahres ordnet Hans von Santen, sein Schwiegersohn, das Zeremoniell der Beerdigung an.

Ob Tönnies Evers Lübecker (der Name weist auf Norddeutschland) oder zugewandert war, läßt sich nicht klären. Allein das Petrikirchen-Wochenbuch notiert unter dem 10. Januar 1562, daß an diesem

Tage „worth begrauen thonies euerdes vp dem Kerckhoff vordyngeth dath sarck am vnkosth ...", wobei es sich möglicherweise um den Vater des älteren Tönnies Evers handelt. Leider fehlt eine Berufsangabe dieses Toten, die Aufschluß über eine etwaige Werkstatt-Tradition hätte geben können. In den erhaltenen Schniddeker-Amtsbüchern allerdings kommt vor 1541 kein Tönnies Evers vor.

Tönnies Evers d. Ä. wohnte in der Hundestraße, wie das Petri-Wochenbuch von 1565 anläßlich einer Bezahlung notiert; das Grundstück Hundestraße 15 und 17 kaufte er bereits 1545[18].

Die Tür des Audienzsaales arbeitete Evers nach über dreißigjähriger Berufsübung. In einer späteren Eingabe gegen den jüngeren Evers heben die Schniddeker hervor, daß schon dieser Ältere „der Herren Schniddeker gewesen sei und etwas gelernt habe", woraus sich die Berechtigung ergibt, Evers als Rats-Schniddeker anzusprechen.

Zwei korinthische Säulen, die auf Sockeln basieren, flankieren eine Doppelflügeltür, über der zwei Felder mit gerahmten Inschriften stehen; darüber spannt sich ein reliefgefüllter Halbkreis, während die Zwickel Köpfe tragen, die aus einer Rollwerk-Andeutung herauswachsen. Auf dem Bogenfelde und den Kapitellen der Säulen liegt eine Frieszone auf, über der sich, einmal gestuft, ein stumpfwinkliger Giebel mit heute schmucklosem Feld erhebt.

Rollwerkformen, zierlich allerdings, und wie nach der Aufwellung noch einmal festgewalzt, stehen neben ausgesprochen italienisch-antiken Ornamenten, stilisierten Vasenreihen oder kopfgeschmückten Kapitellen. Und während die Sockel die typische Doppelrahmung des noch einmal gefaßten wuchernden Randornaments zeigen, kommen die Säulenschäfte in die Nähe des Floris-Stiles, wenngleich hier mehr italienische Elemente aufzuzeigen sind, als bei jenem niederländischen Stecher. Wieder treten hier, wie schon an Hinrich Matthes' Astronomischer Uhr, als Füllungen Flötnersche Figuren auf: Justitia und Caritas. Peter Flötner gab zwischen 1536 und 1543 erstmalig diese Serien seiner allegorischen Gestaltung heraus, die großen Anklang und vielfache Verbreitung als Plaketten und auch im Stich fanden[19]. Obwohl an der Tür des Audienzsaales beide Figuren auf Sockeln und vor Nischen stehen, hat Evers doch noch hinter ihnen Landschaften gebildet, in denen sie nun wie Standbilder wirken. Im Halbkreis des oberen Feldes ist das salomonische Urteil nach einer der häufigen Vorlagen dargestellt, wobei die Tiefenwirkung des Reliefs einmal durch Verkleinerung der hinteren Figuren und Entfernung des löwenbewachten Thrones, zum anderen aber durch eine fächerartige perspektivische Strahlenkonstruktion erreicht ist.

Italienisch-antikisches Ornament neben schwachen flachen Durchschlingungen eines Rollwerksystems als Umrahmung eines Salomon-Urteils und Flötnerscher Tugendallegorien: das zeigt Evers nicht nur auf der Höhe der damaligen Stile, sondern, da er sich für keinen ausschließlich entscheidet (gesetzt er war sich der prinzipiellen Unterschiede der von ihm angewandten Stile bewußt!), auch als einen ge-

schickten Eklektiker, der alle Entnahmen zu einem geschlossenen Werke zusammenzufügen wußte.

Das reizvolle Werk verrät übrigens keine besondere plastische Begabung seines Verfertigers; die allegorischen Figuren sind gerade den Vorlagen gegenüber ungeschickt und in den Falten ihrer Gewänder unverstanden, während das Salomon-Urteil trotz der Bemühungen starke perspektivische Fehler aufweist; aber die Fülle der verwandten Vorlagen und Anregungen zeugt von der Empfänglichkeit des Meisters.

Auch die Gesamtkonzeption beruht kaum auf eigener Erfindung: der Meister H. G. gab 1571 in seinen Vorlagen[20], die sich mit solchen Portalen und Türen befassen, wesentlich ähnliche Aufbauten und Einteilungen; auf seine Stiche könnte also ohne Schwierigkeit die „Visierung" auch dieser Tür des Audienzsaales im Lübecker Rathaus zurückgehen.

5. Bürgermeister-Stuhl, Marienkirche. Geselle Hanns Kindt und Meister Jochym Werncke. 1574/75.

Der Lokal-Ruhm Jochym Wernckes beruht nicht auf dem Werk von 1572, sondern auf dem Bürgermeisterstuhl in der Marienkirche, den auch das Lübecker Inventar als „das hervorragendste Werk" bezeichnet[21].

Der Baldachin dieses mit Verwendung älterer Teile erbauten Gestühles (das auch später noch erweitert wurde) trägt acht Tugendstatuetten und sieben Medaillon-Kartuschen, deren Ausführung der Plastik der „langen Stühle" und der anderen Werncke-Werke durchaus entspricht. Sie sind plump und anatomisch unrichtig gearbeitet und künstlerisch in Hinsicht auf die angestrebte Plastizität unbewältigt. Die Vorderfront der Brüstung zeigt zwischen sechs Hermenpilastern fünf Felder, auf denen Tugenden in Reliefdarstellung wiedergegeben sind. Die Tugenden, die außer den Attributen auch noch Unterschriften tragen, kennzeichnen sich als Fides, Spes, Caritas, Fortitudo und Temperantia. Sie stehen in muschelartig abschließenden Nischen, die in einem Rollwerksystem der einfachen Art, nämlich in einmaliger Verflechtung, verankert sind. Im Rollwerk bewegen sich Vögel und andere Füllungen.

Während das Ornament einer der damals erschienenen Rollwerk-Vorlagen (Pittoni etwa) entnommen ist, gehen die reliefierten Tugenddarstellungen auf Plaketten von Peter Flötner zurück[22], wie sie sich schon an der Astronomischen Uhr und an der Tür des Audienzsaales im Rathaus fanden. Bis auf geringe Abweichungen in der Faltenbildung wiederholen sich an diesem Lübecker Bürgermeister-Stuhl die Flötner-Plaketten außerordentlich genau.

In der technischen Ausführung überragen die Reliefs das gesamte Schaffen Jochym Wernckes. Sie zeugen von großer Beherrschung des Materials und eigener plastischer Begabung des Schnitzers, der es versteht, die Figuren auch psychologisch abwechslungsreich und recht

lebendig zu gestalten. Der Reliefcharakter bleibt in jedem Falle gewahrt und führt zu technisch reizvollen Lösungen.

Hanns Kindt ist der Meister der Reliefs und der rahmenden Hermen. Jochym Wernicke wird zu Unrecht für dieses Werk gerühmt.

Diese neue Benennung stützt sich auf eine merkwürdigerweise bisher übersehene Angabe, die sich im Lübecker Staatsarchiv allerdings nicht unter den Tischlerakten, sondern in dem Faszikel der wenigen Bildhauerakten befindet.

Am 11. Februar 1576 nämlich bittet Hanns Kindt (Kinth) von Antwerpen um das Bildhaueramt in Lübeck (Eingabe an den Rat). Als Begründung seines Gesuches und gleichzeitig als Qualifikation gibt er darin an:

„... wo ick den ock vmne der Herrnn Burgermeister stoell alhir In vnser Leuen Frauwenn kerckenn mith dem bildensnyden tho zyrenn vth Preussen wedderumme anhero vorforderth worden bynn."

Aus diesem Passus geht deutlich hervor, daß es sich einmal um den hier besprochenen Bürgermeister-Stuhl und zum anderen um eine daran geleistete Bildhauer-Arbeit handelt. Während die Statuetten und Medaillons sich späterhin an den Werken Jochym Wernckes wiederholen, und also als seine eigenen Schöpfungen angesehen werden müssen, stehen die Flötner-Plaketten in den Gestühlen der Marienkirche allein.

Der Eingabe von Hanns Kindt vom 11. Februar 1576 folgte am 28. März 1576 eine Supplikation des Amtes der Schniddeker. Daraus geht hervor, daß Hanns Kindt bereits ohne Genehmigung und Belehnung seitens des Rates selbständig plastische Arbeiten verdingt und andere Gesellen ebenfalls zu einer solchen Durchbrechung der Amtsregeln verleitet hat.

„... So ist idt gleichwoll an deme, dat einer unsers Amptes knecht, Hans Kindt genandt, welcher dat Ampt by vns gelernet, vnnd etliche Jahre ock inn vnserm Ampte gearbeidet hefft, sich nun vnderstanden vnnd hefft sich vth vnserm Ampte muttwillig begeuen vnnd arbeidet vp sine eigene handt vordinget Schnidtwerck vnnd bilwerck, welches inn vnserm Ampte thodonde gehorth, by den borgeren vnnd Jedermenniglich nach sinem eigen gefallenn vndt nimpt darvon mehr, als inn vnserm Ampt gebrucklich iss dann dar de Meister vnsers Amptes des dages nicht mehr dann dren Schillinge nehmen, kan he idt woll des dages vp einen holuen daler bringenn, vnnd handelt also gantz vnd gar wedder vnser Rullenn vnnd des Amptes gerechticheit. — —"

Hans Kindt möge also vom Rate angewiesen werden, sich so zu verhalten, wie es ihm zukomme, zumal „wy de Jennigenn inn vnserm Ampte hebben, de dat bildeschnidenn ebenn so woll wethen vnnd konnen als he, vnnd aftt woll etliche borger sin, de vp sine siden holden, So vorhagen wy doch, E. Erb. Hochw. werden de Gelegennheit des Amptes vnnd borgerschop bether betrachten, als des Hannss Kindte vnd siner anhenger des gedachten hupenn."

Dieser Hanns Kindt kam 1562 zu Hinrich van Wesel in Lübeck in die Lehre, wobei als einziger Bürge seine Mutter fungierte. (Lehrlingsannahmebuch, Hanns Kyndt.) Vermutlich gehört er zu der Hamburger Maler-Familie Kindt, deren deutscher Stammvater, Johann Kindt, aus Courtrai einwanderte, und dessen Sohn, der Bildnismaler David Kindt (1580—1652), in Hamburg eine geachtete Stellung ein-

nahm. Ursprünglich hieß die Familie wohl t' Kint (Thieme-Becker Künstler-Lexikon). Da Hanns Kindt nicht — weder als verjagter Bonhase[23], noch aber als Meister — in Lübecker Amtsbüchern oder Weddeprotokollen vorkommt, und da auch weitere Werke, die seiner Hand zuzuschreiben wären, nicht bekannt sind, ist anzunehmen, daß er, gezwungen oder freiwillig, weiter wanderte. Werke von ihm in „Preußen" lassen sich nicht nachweisen.

Das Bürgermeister-Gestühl der Lübecker Marienkirche wurde also von dem Meister Jochym Werncke, der auch die Zahlung dafür erhielt, unter wesentlicher künstlerischer Mitarbeit des Gesellen Hanns Kindt, der eigens für diese Arbeit nach Lübeck zurückgerufen ist, gefertigt. Neu ist an diesem Gestühl die Verwendung freiplastischer Gesims-Figuren und das Auftreten großteiliger, einmal durchsteckter Rollwerk-Kartuschen, aus denen medaillonartig Köpfe herausragen, sowie die Anbringung von Fruchtgehängen als selbständige Füllornamente ohne Rahmenfunktion. Die späteren Arbeiten von Werncke — Tür und Treppe des Lettners der Marienkirche — bleiben hinter dem Bürgermeister-Stuhl weit zurück.

6. Spangenberg-Stuhl, Jakobikirche. Unbekannter Meister. 1576.

In der Jakobikirche steht ein von dem Lübecker Ratsherrn Johan Spangenberg gestifteter Stuhl, dessen Meister mit drei sternförmig übereinander gelegten Stäbchen signiert hat; diese Marke findet sich indessen nirgends wieder und ist auch nach den Amtsbüchern der Schniddeker nicht aufzulösen. Das Gestühl ist 1576 datiert[24].

Der wenig scharf profilierte Stuhl zeigt auf zierlichen korinthischen Säulen, deren Schäfte durch ein flaches Rollwerksystem mit eingeklemmten florisartigen Hermen verziert sind, einen großteiligen, kräftigen Baldachin, der außer weitmaschigen Kartuschen mit Kopfmedaillons drei Skulpturen trägt, die als Mosis, De Sundr und Sunte Iohanes bezeichnet sind. Den Vorderabschluß des Baldachins bildet ein Doppelbogen mit mittlerem Hängezapfen, der wieder eine reliefierte Herme enthält. Im Gegensatz zu den großen Formen des Oberbaues ist die Stuhlrückwand zierlich und kleinteilig gebildet. Die einzelnen Felder füllen kleine Reliefszenen, die einen starken Rollwerkrahmen tragen, der jedoch an keiner Stelle in das eigentliche Bildfeld übergreift, sondern ausschließlich Rahmenfunktion einnimmt. Das vielfach, aber wenig stark, verkröpfte Gebälk faßt einen Friesstreifen mit Fruchtgehänge als selbständigem Schmuckelement ein. Die Plastik dieses Spangenberg-Stuhles offenbart keine besondere Begabung. Bemerkenswert dagegen erscheint der offenbare Formatwechsel zwischen Gestühl und Baldachin. So stehen hier nebeneinander durchschlungene und getrennte Rollwerkrahmen, die an keiner Stelle die Leisten der Innenszene überschreiten — und zum Selbstzweck erhobene Rollwerk-Kartuschen, die nur einen schmalen Raum aussparen für die Medaillons, die eher als ein Schmuckelement

des „Rahmens“ denn als eigentliche Innenfelder, um deretwillen die Rahmung besteht, erscheinen. Damit stehen zwei Phasen der Ornamententwicklung in Deutschland an diesem Beispiel nebeneinander: das in dem unteren Teile noch klar vorhandene Rahmen-Rollwerk erlahmt und bei Streckung und Verflachung der Fahnen und Zungen tritt das niederländische Beschlagwerk, und zwar in der Form des Ausstich-Ornamentes an seine Stelle. Dieses Verhältnis wiederholt sich an den Schranken der Bürgermeister-Kapelle der Marienkirche[25] so prinzipiell, daß eine Zuschreibung beider Werke an denselben (unbekannten) Meister in Erwägung zu ziehen ist.

Der Bürgermeister-Stuhl der Marienkirche von Werncke und Kindt hatte diese Entwicklung schon angebahnt und zum Teil vorweggenommen; allein hier wiederholt sie sich noch einmal klar und beinahe exemplarisch.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß auch weiterhin neben dem Beschlagwerk das Rollwerk in der Form plastischer Rahmen erhalten bleibt, „ein Zeichen dafür, daß dieses nicht allein aus sich selber jene Formen entwickelt hatte. Denn bei eminenter Wandlung einer Form in die andere pflegt die frühere völlig zu verschwinden; bei erzwungener Abdrängung vom eigenen Wege aber bleibt sie häufig als Unterstrom ... oder als Nebenform bestehen.“ (Deri[26].)

An sechs Lübecker Werken zwischen 1562 und 1576 ließ sich der Wandel der Vorbilder und damit des Stiles verfolgen.

Die Verkleidung der Astronomischen Uhr in der Marienkirche stand noch ganz im Banne italienischer, renaissancistischer Vorbilder, deren Pflanzen- und Blütenornament mit den daraus hervorwachsenden Menschen sich hier, wenngleich vergröbert und ohne den Sinn für Ausgewogenheit und Symmetrie, wiederfindet. Erste Verwendung der Flötnerschen Plaketten.

Kühle Klarheit und Distanz bringt dagegen der Ambrosius-Meyer-Stuhl der Marienkirche von 1566; seine geschmackvolle Geschlossenheit wird jedoch einmal unterbrochen, nämlich durch die (alte ?) Einfügung eines Rollwerk-Rahmens, der neben dem zarten und leichten Blumenwerk nun derbe, schwere Früchte enthält.

Auf deutscher Kleinmeister-Tradition fußend, gestaltet Jochym Werncke zu Beginn der 70er Jahre die „langen Stühle“ in der Marienkirche; aber seine plastische Begabung ist nicht ausreichend, die Figuren über das Grotesk-Komische in eine Sphäre höherer Bedeutung zu erheben. Sein Ornament, vergleichbar den viel späteren Prägungen Matthias Kagers, setzt Vorlagen der Goldschmiede oder verwandter Gewerbe voraus; jedoch auch bei ihm findet an einer Stelle das neue Rollwerk als Rahmenform Verwendung.

Den ersten Versuch einer Synthese antikischer Formen im italieni-Sinne und daraus hervorgewachsener niederländischer Ornamentik unternimmt 1572—74 Tönnies Evers d. Ä., der Vater des bedeutenderen Evers d. J., in der Ausgestaltung des heutigen Audienzsaales des Lübecker Rathauses. Sein Rollwerk, in übersichtlichen Verschlin-

gungen und Durchstechungen angewandt, besitzt keine Plastizität: es scheint, als seien die aufgerollten Endigungen wieder festgewalzt und also zu Beschlagwerk geworden. An der Tür des Audienzsaales finden sich zum zweiten Male Flötnersche Plaketten nachgeschnitten.

Ein bislang unbekannter Bildschnitzer, Hanns Kindt, wahrscheinlich Nachkomme einer aus den Niederlanden eingewanderten Familie, arbeitet an dem Bürgermeister-Stuhl der Lübecker Marienkirche eine größere Serie nach Flötnerschen Tugend-Plaketten, wobei er das Problem des Reliefs sicher und künstlerisch einwandfrei löst. Der Meister, für den Kindt als Geselle tätig war, Jochym Werncke, verfügt nun, 1574/1575, bereits über eine umfangreiche „moderne", also niederländische Ornamentik, wie seine Kartuschen und Fruchtgehänge an diesem Gestühl zeigen.

1576 entstand der Spangenberg-Stuhl in der Lübecker Jakobikirche. Er kann als Übergangsbeispiel gelten, an dem in der oberen Hälfte bereits ausschließlich großteilige Rollwerkverschlingungen und Ausstiche sowie medaillongeschmückte Kartuschen Verwendung finden, während der untere Teil noch kleinteilige Doppelrahmungen für klar begrenzte Innenfelder neben Floris-nahen Säulenschäften enthält. Beide Formen aber sind in ihren wesentlichen Bestandteilen niederländisch; grob gesehen treten hier Vredeman de Vries und Cornelis Floris nebeneinander auf, wobei durch gegenseitige Übernahmen die Grenzen verwischt sind[27].

Das Leben des Tönnies Evers.

Tönnies Evers der Jüngere wurde zwischen 1550 und 1552 als Sohn des Lübecker Meisters Tönnies Evers d. Ä. geboren.

Sein Geburtsdatum läßt sich nicht zuverlässig ermitteln. Da er als Sohn eines Meisters bei seinem Vater in die Lehre kam, findet er sich nicht als Lehrjunge im Annahmebuch des Amtes der Schniddeker[28]. Nur das Ende seiner Lehrzeit ist dort eingeschrieben und steht zwischen der Annahme anderer Lehrjungen im Jahre 1567. Dieser Termin muß als der der Beendigung der Lehrzeit angesehen werden, obwohl der eingetragene Text von 1577 spricht: „tonges euers syn sonne hef synne leryar geholden dat em syn vader bedankhet. geschehen ynt yar Lxxvij. synnen sonne tonges." Wahrscheinlich handelt es sich bei dieser Eintragung um einen Schreibfehler, denn zehn Jahre später wäre zumindest auf dem Blatte von 1567 die Spalte nicht mehr frei gewesen. Hatte also Tönnies — das ist Antonius — Evers 1567 bereits ausgelernt, so ist nach den „Rollen[29]", den Handwerkergesetzen und dem Gebrauch der Zeit anzunehmen, daß er drei bis vier Jahre vorher in die Lehre kam und demzufolge in der Zeit zwischen 1550 und 1552 geboren sein muß.

Einer alten Zunft-Gewohnheit, die erst später zur Pflicht wurde, folgend, begab sich Tönnies Evers auf die Wanderschaft. Lassen sich schon an seinen späteren Werken die Einflußzonen erkennen, in die der junge Geselle geriet, so findet sich auch — bei sonstiger Unklarheit seiner Wanderjahre — in Urkunden ein Hinweis auf die Weg-

richtung. 1576 nämlich heißt es im Bürgerbuch der Stadt Konstanz am Bodensee: „Hans Velbom von Strassburg, Anthoni Erfers von Lübegk, baiden bildhaweren, ist vergunt, bis martini negstkunftig alhie ze wonen. doch söllendt sy kainen aignen rouch haben." Und kurz darauf in einer summarischen Aufzählung der Insassen: „Anthoni von Lübegk, ain bildhawer[30]."

Daß dieser Anthoni Erfers von Lübegk nur Tönnies Evers sein kann, steht außer Zweifel. Bemerkenswert ist die Bezeichnung „Bildhawer", die kein Synonym für „Discher" oder „Schniddeker" bedeutet, sondern die dem norddeutschen „Bildensnider" etwa entspricht. Damit ist Evers schon zu Beginn seiner Laufbahn als Bildhauer, also als Plastiker gekennzeichnet — eine Feststellung, die mit solcher Prägnanz aus keiner der Lübecker Archivalien deutlich wird.

Von Lübeck aus gelangte Tönnies Evers zumindest also bis nach Konstanz; ob er weiter südlich, in die Schweiz, oder ob er nun östlich wanderte, läßt sich ebensowenig feststellen wie der Weg, auf dem er bis zum Bodensee gekommen ist[31]. Seine Werke setzen eine Kenntnis gerade der südwestlichen Ecke des Reiches voraus — hier konnte er am reinsten den niederländischen Stil in Deutschland kennenlernen — während er die wegen ihres Kunsthandwerks gerade damals besonders berühmten Städte Augsburg und Nürnberg nicht besucht zu haben scheint: nicht ohne wesentlichen Einfluß wäre er von ihnen fortgezogen. Weder durch Werke noch durch Urkunden läßt sich ein weiterer Aufenthalt des Gesellen bisher sichern.

1580 kam Evers nach Lübeck zurück und wurde nach Erfüllung der üblichen Verpflichtungen gegen das Amt[32] Meister, indem er die Werkstatt seines Vaters übernahm. 1581 ließ er den ersten Lehrjungen bei sich einschreiben (Hans Weydemann); außerdem vollendeten wohl die mit der väterlichen Werkstatt übernommenen Lehrjungen bei ihm ihre Lehrzeit[33].

Ein Meister mußte verheiratet sein. Ob Evers sich seine Frau aus der Fremde heimbrachte, oder ob sie Lübeckerin war, steht nicht fest. Allein schon in der zweiten Woche nach Neujahr 1581 verzeichnet das Marienkirchen-Wochenbuch die Beerdigung eines Kindes des Meister. Mehrmals noch muß Evers Verwandte zu Grabe tragen. 1586 und 1601 noch wieder je ein Kind, und 1599 seine Frau. Der Meister verheiratete sich bald wieder, und seine zweite Frau, Elsabe, überlebte ihn. Von den Kindern blieb ihm nur ein Sohn, der wie seine Vorfahren Tönnies hieß und 1605 zum Vater in die Lehre kam; allein das Schicksal dieses Sohnes ist unbekannt — er findet sich nicht wieder in Lübecker Amtsbüchern.

Vier Jahre nach dem Tode seines Vaters erst kommt Evers in den Besitz des väterlichen Grundstückes, in dessen Erbe er sich mit dem Maler Hans von Santen teilen muß, den er jedoch anscheinend bald abfindet. Die wirtschaftliche Lage des Meisters erlaubt es ihm, 1588 auch noch das benachbarte Haus zu kaufen, das den Erben des berühmten Druckers Johan Balhorn gehörte. Nunmehr umfaßte der Evers gehörende Häuserkomplex die Hundestraße 15 bis 23. Später

erwarb er noch weitere Häuser und Gänge, mit denen er offenbar spekulierte, indem er sie herrichtete und vermietete, was seine Mitmeister ihm vorwarfen.

Tönnies Evers' Hausmarke, die sich an seinen Werken und in den von ihm geführten Büchern findet, ist dieselbe, die sein Vater seit 1559 anwandte; sein Wappen ein gespaltener Schild, der vorn eine halbe Lilie und hinten einen Eberkopf zeigt (der auf den Namen hinweist); die Orgelfassade der Petrikirche enthält dies Wappen.

Bis zu seinem großen Prozeß mit dem Amte betätigte Evers sich in den Angelegenheiten seiner Innung; als Ältermann legte er 1590, 1594 und 1597 Rechenschaft ab über des Amtes Ausgaben. 1612 wird zuletzt ein Lehrjunge bei ihm eingeschrieben (Tonies Stengel); im nächsten Jahre starb der Meister[34].

1614 heiratete ein Geselle Hinrich Wittekop die Witwe Elsabe Evers und übernahm den großen und vielseitigen Betrieb, dem er nicht gewachsen war, und den er, vielleicht nicht ohne Mitschuld seiner zänkischen Frau, binnen weniger Jahre zum Ruin führte.

Handwerkliche und künstlerische Begabung brachten dem Meister Tönnies Evers außer hohem Ansehen auch wirtschaftliche Erfolge, wie sie Handwerkern selten beschieden sind. Seine soziale Stellung trug ihm zugleich den Haß und den Neid aller anderen Meister ein, und Jahre seines Lebens mußte er mit widerwärtigen und letztlich ergebnislosen Prozessen hinbringen, an denen er sich nicht einmal schuldlos fühlen konnte. Als überragender Einzelner versuchte er den Kampf gegen die Rollen, die Standesgesetze, versuchte er eine Sprengung des noch mittelalterlichen gesellschaftlichen Gefüges, das eine Mehrbegünstigung des Einen auf Kosten der anderen unterbinden wollte. In einem Prozeß ging er zwar aus allen gegen ihn vorgebrachten Klagen frei hervor, im wesentlichen aber unterlag er und mußte sich fügen: er durfte nicht als Großunternehmer den anderen Meistern die Aufträge und damit das Brot wegnehmen. Er durfte nicht mehr Gesellen und Jungen halten als andere Meister, wenngleich noch im Verlauf des Prozesses die strengen Bindungen generell erweitert und die erlaubten Zahlen erhöht wurden[35]. In späteren Jahren jedoch konnte Evers, der zuerst soviel Hilfskräfte angestellt hatte als er irgend an seinem Werk beschäftigen konnte, wegen der außerordentlichen Menge von Aufträgen selbst hohen Bestellern gelegentlich nicht rechtzeitig liefern, so daß die zuständige Handwerkerinstanz, die Wedde, ihm mehrfach mit Niederlegung seines Amte drohen mußte.

Als Mensch zeigt Evers Züge schon fast barocken Gepräges; er war herrisch, selbstbewußt, bisweilen überheblich, dabei klug und auf die Wahrnehmung seines Vorteils bedacht. Offensichtlich mißachtete er seine Amtskollegen, ließ sie warten und beschimpfte sie und bestärkte so in ihnen das Empfinden, er glaube eine besondere „Priorität" zu haben und ganz „ex lux" zu sein. Kein Wunder also, wenn die Meister ihn zu demütigen trachteten. Die Mittel allerdings sprechen gegen sie.

Nicht nur als Handwerker und als Künstler, auch als Mensch hebt

sich Evers wirkungsvoll von seinen Amtsbrüdern ab. Seine Lebenskraft triumphiert über alle Böswilligkeit und Verleumdung. Er erzwingt das Ehrenamt eines Ältermannes, erkämpft es auch dann noch, als die Zeit, während der er es innehaben sollte, längst abgelaufen ist; erkämpft es aber nur, um darauf zu verzichten, um sich zurückzuziehen und ungestört arbeiten zu können.

Die Wandlung seiner Haltung der Welt gegenüber findet in seinen Werken Ausdruck; sein Weg führt von äußerlicher Repräsentation zu einer echten, abgeklärten Natürlichkeit, die nicht Resignation bedeutet.

In Lübeck ist Evers in künstlerischer und kunsthandwerklicher Hinsicht der einzige Schniddeker, der einen folgerichtigen Weg im Verlauf seiner Arbeit durchschreitet, der in steter Weiterentwicklung des überkommenen Formengutes den Anschluß von der späten Renaissance zum frühen Barock findet, und dessen Plastik vor allem das gesamte norddeutsche Schaffen um 1600 überragt und einen guten Platz in der deutschen Kunst dieser Epoche beanspruchen darf. Über die schöpferische Begabung hinaus erweist sich Evers in der Sicherheit seiner stilistischen Entwicklung geradezu als vorbildlich für die Erkenntnis der Tendenzen der Zeit. So erscheinen die schönen und geschlossenen Werke zugleich als Beipiele eines Wandels der künstlerischen Absicht.

Die Werke des Tönnies Evers.

Der wissenschaftlichen Literatur ist Tönnies Evers beinahe ausschließlich als „Meister der Kriegsstube" bekannt[36]. Außer ihr findet selten noch die Orgelfassade der Petrikirche Erwähnung[37].

Außer diesen beiden archivalisch gesicherten Werken sind noch weitere drei vorhanden, die nach Abrechnungen oder durch die Hausmarke als Arbeiten des Meisters Tönnies Evers angesehen werden müssen: der Singechor in der Ägidienkirche zu Lübeck; die Wismarer Kanzel in Neustadt i. M. und die Innenausstattung des heutigen Sitzungszimmers der Lübecker Handelskammer im Haus der Kaufmannschaft.

Archivalisch gesichert sind ferner folgende nicht erhaltene Werke: 1. Haus der Zirkelbrüder-Kompagnie, 2. Singechor der Petrikirche, 3. Kämmerei im Rathaus, 4. Kanzeltür und -treppe der Ägidienkirche, 5. Taufaufsatz für Braunschweig, Bestellung Dr. Valentin Moller; sowie einige Privatarbeiten, die nicht näher angegeben sind.

Auf Grund stilistischer Untersuchungen werden diesem Werk in Lübeck neu hinzugefügt: 1. der Erker am Rathaus, 2. die Tragleisten im Haus der Kaufmannschaft, 3. die Figuren in der Großen Kommissionsstube im Kanzleigebäude.

Weitere, gelegentlich Evers zugeschriebene Werke haben nichts mit dem Lübecker Meister zu tun: 1. die Kanzel in der St. Georgen-Kirche in Parchim i. M., die sich dem Lebenswerk Evers' nicht eingliedern läßt; 2. die Kanzel der Marienkirche in Parchim i. M. von 1601[38], die mit dem Stil des Meisters um 1600 nicht in Einklang zu

bringen ist, und 3. die Wendeltreppe der Güldenkammer im Bremer Rathaus[39], deren Ähnlichkeit mit der Emporentreppe der Lübecker Jakobikirche E. Waldmann hervorhebt und für beides versuchsweise Evers nennt. Allein die Emporentreppe in Lübeck stammt von Hinrich Sextra, und das schöne Werk in Bremen entstand, als Evers bereits mehrere Jahre tot war!

Soweit bisher zu erfassen, bildet das Lebenswerk des Meisters Tönnies Evers und seiner Werkstatt folgende Werkreihe in chronologischer Abfolge:

1581—1584	Haus der Zirkelbrüder-Kompagnie.
1584—1586	Singechor — Petrikirche.
1586	Erker des Rathauses.
1586	Tragleisten — Haus der Kaufmannschaft.
1587	Singechor — Ägidienkirche.
1587	Kanzel der Marienkirche — Wismar.
1587—1589	Orgelfassade — Petrikirche.
1594—1613	Kriegsstube — Rathaus.
1595	Kämmerei — Rathaus.
1596	Arbeit für Ditrich Karckring.
1596	Bett für „der Alten Mewischen Haus“.
1596	Tisch für Bernt Winterkamp.
1597—1598	Kanzeltür und -treppe — Ägidienkirche.
1607	Arbeit für Ditrich Karckring.
1608	Taufe für Braunschweig.
1610—1612	Sitzungssaal im Haus der Kaufmannschaft.
1613	Große Kommissionsstube — Kanzleigebäude.

Außer diesen Werken arbeitete Evers an zahllosen kleineren Privataufträgen, die nicht zu erfassen sind. Es besteht keine Möglichkeit, aus den reichen erhaltenen Beständen außerhalb Lübecks irgendein Werk mit Sicherheit für Evers in Anspruch zu nehmen. Deshalb sei die Besprechung auf die oben aufgezählten Werke beschränkt, zumal es sich schon dabei um ein ungewöhnlich großes und umfängliches Material handelt, dem an Erhaltung kein anderes gleichzeitiges in Lübeck zur Seite zu stellen wäre. Daß so viele Werke des Meisters der Nachwelt überkommen sind, ist dem Umstande zu verdanken, daß Evers repräsentative Bauaufgaben für Staat, Kirche und hervorragende Gesellschaften zu lösen hatte — für Institutionen also, deren konservative Gesinnung die Werke durch die Zeiten erhielt.

Die analytische Betrachtung der Werke soll in historischer Abfolge geschehen. Dabei bleibt zu bedenken, daß methodisch zwar gelegentlich eine Trennung zwischen der künstlerisch-plastischen und der kunsthandwerklichen Übung des Meisters vorgenommen werden muß — daß aber dabei die höhere Einheit des „Schniddeker“-Berufs nicht vergessen werden darf. Es geht nicht an, die Persönlichkeit in einen Künstler und einen Handwerker zu zerlegen. Gerade die in den Rollen besiegelte Funktion des „Schniddekers“ verlangt von einem Meister dieser Zunft, daß er „arbeiten und schneiden“ könne, das heißt, daß er gewöhnliche Tischlerarbeit ebensowohl wie eigentlich bildhauerische auszuführen in der Lage sei.

Selbst bei einer so geringen plastischen Begabung, wie sie sich im Werke des Jochym Werncke offenbarte, glaubte der Meister sich verpflichtet, selbst

oder durch seine Werkstatt den figuralen Schmuck mit auszuführen, obwohl es bereits im letzten Drittel des XVI. Jahrhunderts auch in Lübeck einen „Amptes bildensnider" gab. Asmus Moller, der diesen Posten innehatte, läßt sich in Lübeck nicht durch Werke erfassen; vermutlich ist er aber mit dem 1597 in Preußisch-Holland erwähnten Bildschnitzer „Assman Möller aus Lübeck" identisch, der in der dortigen Kirche bei der Orgel und der Taufe mitarbeitete. Danach hätte Asmus Möller also gegen Ende des Jahrhunderts Lübeck verlassen, wo er vielleicht nicht genug Aufträge zu erledigen bekam. Damit schließt sich auch die Möglichkeit aus, diesen Meister etwa als eigentlichen Plastiker für die bedeutenden Skulpturen der Zeit um 1600 in Lübeck anzunehmen.

In keiner der erhaltenen Urkunden und Rechnungen der Zeit finden die Figuren, mit denen Evers seine Werke künstlerisch bereicherte, besondere Erwähnung. Allein die Geschlossenheit der Entwicklung, die sich in den erhaltenen Skulpturen verfolgen läßt, weist auf eine Persönlichkeit hin: und bei Evers ist in besonderem Maße „die uralte Tradition des mit der Holzbildhauerei verbundenen Schreinerhandwerks wieder in einem begabten Künstler lebendig" (Zülch).

Haus der Zirkelbrüder-Kompagnie.
(Nicht erhalten.)

Das bisherige Haus des Lübecker Staatsarchivs, Königstraße 21, gehörte seit 1479 der Kompagnie der Zirkelbrüder, einer exklusiven Kaufleutegilde, die sich bei den Reformations- und Wullenweber-Unruhen auflöste[40]. 1580 bildete sich jedoch im alten Hause eine neue Gesellschaft, die die Tradition der aufgelösten aufnahm und fortführen wollte. Da bei den Unruhen auch das Gebäude stark mitgenommen war, bedurfte es einer gründlichen Restaurierung und einiger Erweiterungen, die 1581 begonnen wurden.

Seit Beginn der Arbeiten findet sich der junge Meister Tönnies Evers an diesem Werk beteiligt. Ihm waren alle Tischler- und Kunsthandwerkerarbeiten übertragen, von der Einsetzung eines Fensters in die „Heimlichkeit" bis zur Anfertigung von Paneelung mit Intarsia und Hermen. Seine erste Arbeit bestand darin, das alte Paneelwerk herunterzureißen und seine Weiterverwendung zu prüfen (Juli 1581).

Da von dem gesamten Schnitzwerk in diesem Hause nichts mehr erhalten ist — ein späterer Umbau des Gebäudes brachte die Zerstörung, Vernichtung und Verbrennung des Vorhandenen mit sich —, muß sich die Darstellung auf die Archivalien beschränken, die einiges über die Arbeit des Meisters aussagen. In verschiedenen Räumen des weitschichtig angelegten Hauses errichtete Evers Wandverkleidungen, Schränke oder Nischen, an denen sich, wie auch an den Fenstern, „Tarme" befanden, was wohl als Hermen aufzufassen ist und auf plastische Betätigung deutet. — Für die kassettierte Decke brauchte er, nach Ausweis des Bauleiters Hermen Hocker, 29 Bretter und 6 Pfund Leim, während 2 Leute 2 Wochen und 2 Tage an der Anbringung dieser Decke arbeiteten. — Ein Portal, Rahmen für zukünftige Gemälde, Pfosten, Wangen und Flügel für Fenster„luchten" und andere Arbeiten verrichteten Evers und seine Werkstatt.

Am Großartigsten wurde der Festsaal ausgestattet. In diesem „groten gemach", „neien gemake" oder „groten Dornße" wurden allein 81 Fensterscheiben verwandt. Für 500 Lüb. Mark[41] hatte Evers die Vertäfelung mit eingelegter Arbeit verdungen; da er aber 21 Wochen hindurch mit 11 Personen daran beschäftigt war — in den letzten drei Wochen kam noch ein weiterer Geselle hinzu —, belief sich seine Rechnung schließlich auf 641 Lüb. Mark 12 β, wobei das Material 100 Lüb. Mark kostete. Insgesamt erhielt Evers für die Arbeiten an diesem Hause annähernd den dritten Teil des für den Gesamtbau aufgewendeten Betrages von 3396 Lüb. Mark 7 β 9 ϑ.

Von diesem Werk, das zweifellos viel über den handwerklichen und künstlerischen Beginn des Meisters hätte aussagen können, ist bedauerlicherweise nichts erhalten. Nur dank der Aufzeichnungen des Bauleiters besteht wenigstens Klarheit über die von Evers angewandten und also beherrschten Techniken: Tischlerarbeiten, denen reiche Intarsia und figuraler Schmuck das Gepräge geben. Der Stil jedoch ist nicht konstruierbar.

Singechor der Petrikirche.

Der nächste archivalisch gesicherte Auftrag, den Evers erhielt, galt der Anfertigung eines Singechores in der Lübecker Petrikirche. Die erhaltenen Rechnungen erstrecken sich über die Jahre 1584—86[42]; das Werk selbst fiel einer Restaurierung der Kirche zum Opfer und wurde vermutlich verbrannt.

Jacob von Melle[43], der als erster Lübecker Inventarisator gelten kann, bezeichnet diesen Lettner als Seitenstück zum Singechor der Ägidienkirche, der von Evers Hand stammt und noch erhalten ist. v. Melle hebt die prinzipielle Ähnlichkeit der beiden Werke hervor — sein kunsthistorisches Urteil aber ist nicht eben zuverlässig, zumal ihm die wahrscheinliche Parallelität des Aufbaues bereits als Gleichheit erschienen sein wird. Wenn v. Melle erwähnt, die Köpfe der Stifter seien an der Brüstung plastisch ausgeführt angebracht, so ist damit der Porträtcharakter dieser Darstellungen nicht gesichert. Vermutlich handelte es sich nur um physiognomisch gut durchgebildete Konsolenköpfe. — Nach der Lokalisierung, die v. Melle gibt, muß es sich um ein ziemlich großes Werk gehandelt haben — was auch die Arbeitszeit annehmen läßt. Nur nach den genetischen — väterliche Werkstatt und Wanderung in Oberdeutschland — Voraussetzungen des Meisters kann der Stil als Mischung niederländischer Formelemente angenommen werden. Eine Bestätigung wird sich nicht erbringen lassen.

Rathaus-Erker.

Die strenge Geschlossenheit der gotischen Backsteinfassade des Lübecker Rathauses wird in der Breitenstraße durchbrochen und aufgelockert durch einen vorspringenden Holzerker[44], der wie eine leichte Renaissance-Arabeske vor der schweren Massivität der Fassade wirkt. Wärme und Intimität des Holzes heben sich wirkungsvoll

von dem Backstein ab, stören aber keineswegs den Gesamteindruck dieser Rathausfront.

Drei aus der Wand hervortretende Balken, die figural endigen, dienen als Stützen für einen Aufbau, dessen untere Zone mit verschiedenen Puttenfriesen geschmückt ist, und dessen Mittelteil aus Fenstern mit kannelierten Rahmungen besteht. Die vorkragende Abschlußleiste trägt 7 Löwen- und 2 Menschenköpfe, darunter zieht sich wieder ein Fries hin, der zwischen Hermen einfacher Art das Entstehungsdatum 1586 enthält.

Die Atlanten, auf denen der Erker basiert, sind halbmenschlich gebildet; ihre bockähnlichen Unterkörper geben den Figuren das Aussehen von Satyrn oder Faunen. Die Gestalten treten nur wenig aus Kästen oder Gestellen, in denen sie verhakt zu sein scheinen, heraus; nur die mittlere, weibliche, läßt bei angezogenen Knieen ihre anthropomorphen Beine aus dem Gestell hervorragen. Arme und Köpfe der drei Personen befinden sich, frei bewegt, außerhalb der einengenden Rahmen. Obwohl die Männer ausgeprägte Gesichtszüge tragen, herrscht der Eindruck der physiognomischen Leere vor. Es ist, als empfänden sie gar nicht die auf ihren Rücken, Schultern und Armen liegende Last; alle Muskeln scheinen entspannt und keine Miene der an sich grotesk ausdrucksvollen Köpfe verrät die tragende Funktion. Die ebenmäßigen und ruhigen Züge der Frau zeigen die gleiche Desinteressiertheit der Last gegenüber.

Solche Atlanten gehören zu den Formbildungen der niederländischen Renaissance. Sie finden sich nicht nur im Stichwerk, sondern auch ausgeführt in den Niederlanden wie in den deutschen Gebieten. Die Ausgestaltung tragender Glieder zu Karyatiden, Atlanten oder Hermen in einem architektonischen Gefüge erfreut sich in der Renaissance besonderer Beliebtheit, und der Einbau solcher Träger in Gerüste, die sie beengen, aber gleichzeitig in ihrer Leistung unterstützen, findet sich in den Stichwerken von Vredeman de Vries ebenso wie bei Cornelis Floris und zahlreichen anderen Stechern. Die ursprüngliche, formale und geistige, Herkunft aus der Antike ist evident. Bei diesen menschlichen Trägern fällt die unaktivistische Erfüllung ihrer Funktion besonders auf.

Friese mit vor Rollwerk spielenden Putten finden sich in ähnlicher Form bei Hendrik Goltzius. Die Löwenköpfe und Masken endlich schöpfen aus dem Vorrat an dieserlei Schmuckelementen. Naturalistisch gebildete Tiere wechseln mit maskenhaften und grimassierenden, für die die Grotesken- und Maskenbücher der Zeit heranzuziehen sind.

Neben der gotischen Rathausfassade beginnt, fast anschließend an den Erker, der steinerne Renaissancevorbau, den Niederländer ausführten. Und obwohl nun Erker und Vorbau (vor allem die Treppe) auf dasselbe Stichmaterial zurückgehen, zeigt sich doch ein wesentlicher Unterschied: der Erker erreicht — und erstrebt — keineswegs die übersichtliche Klarheit der Gliederung, sondern bleibt im Grunde weit mehr gotischen Bautendenzen verhaftet als renaissan-

cistischen. So wirkt der Erker wie eine Überleitung, die glücklich an sich bestehende Spannungen zwischen beiden Bauten überbrückt.

Die Einzelheiten dieses Erkers sind nicht übermäßig fein gearbeitet, sondern offenbar auf die Anbringung im Freien berechnet, woraus sich auch die ausgeprägte Deutlichkeit der Gesichtszüge erklärt. Die Höhe des Standortes des Erkers verbietet von vornherein eine genaue Einzelbetrachtung. Es kam auf die Gesamtwirkung an, und die ist in der Tat erreicht.

Die Bedeutung dieses hölzernen Vorbaues liegt in seiner Erfindung, nicht so sehr in seiner Ausführung.

Weder eine Hausmarke noch irgendwelche Urkunden weisen auf den Meister des Werkes hin. Trotzdem darf dieser Erker für Tönnies Evers in Anspruch genommen werden.

Für die Autorschaft des Tönnies Evers sprechen sowohl die Puttireliefs, die denen an der Petri-Orgelfassade entsprechend gearbeitet sind, wie auch die Tragfiguren, die den Hermen der Orgelfassade gleichen. Auch Aufbau und Konzeption verbinden diesen Meister mit dem der Petri-Orgelfassade. Hinzu kommt, daß kein anderer Lübecker Meister mit größerer Wahrscheinlichkeit genannt werden könnte, zumal der einzige, dem plastische Begabung nachgerühmt wird, der pflicht- und rollenvergessene Hans Kindt, wohl kaum mit einem solchen offiziellen Auftrag bedacht sein dürfte.

Die frühen Werke von Tönnies Evers mochten ihren Eindruck auf Rat und Bürgerschaft der Stadt nicht verfehlt haben, zumal sie an sichtbaren Stellen standen. Und — wichtiger noch — die Arbeit für die Zirkelbrüder-Kompagnie war einem Kreise zugänglich, dessen Wort und Meinung auch in politischen — und wieviel mehr in kulturellen — Angelegenheiten der Stadt etwas galten. Vielleicht erwog der Rat schon jetzt den Plan der Verkleidung des im Rathaus entstehenden Nyen Gemakes und suchte den Meister, der einen solchen repräsentativen Auftrag ausführen konnte. Dann wäre dieser Erker an der Fassade des Rathauses eine Art Probestück, an dem der junge Meister seine Kunst erweisen sollte.

Evers verarbeitete in diesem Werk Erinnerungen an den Süden und die Mitte Deutschlands; Eindrücke aus Fachwerkgegenden gewannen durch ihn Gestalt in einer Stadt, die nur selten Beispiele dieser Technik aufweisen konnte — und an einer Stelle, die schon seit Jahrhunderten als vollendet galt.

Deckenstützen im Haus der Kaufmannschaft.

1840 wurde das Haus der Kaufmannschaft in Lübeck, Breitestraße 6, neu aufgebaut. Bei der Gelegenheit kamen nicht nur das von Evers gearbeitete Sitzungszimmer der Handelskammer (s. u.) und das berühmte Fredenhagenzimmer[136] an ihre jetzigen Plätze, sondern auch verschiedene Friese und Paneelungen aus anderen Häusern hierher. Von wo die einzelnen Teile der heutigen Diele stammen und ob einiges schon in dem alten Hause gewesen ist, läßt sich nicht einwandfrei ermitteln.

Der Teil der Diele, von wo sich das Fredenhagenzimmer und der Sitzungssaal der Handelskammer abzweigen und wo die Treppe beginnt, zeigt eine einfach kassettierte Decke, die unterhalb der Treppe und in der Mitte von je zwei Schrägbalken getragen wird. Diese Deckenstützen zeigen figurale Darstellungen, wobei die Schrägbalken als Gerüste für die menschlichen Hermen dienen, deren dreiviertel ausgearbeitete Körper die Funktion der Stützen übernehmen; die Sockel, aus denen sie herauswachsen — oder in denen sie stehen —, sind mit Gehänge tragenden Löwenköpfen geschmückt. Die Ansätze gegen die Wand bestehen aus menschlichen Füßen, die aber in einer anatomisch unmöglichen Entfernung von den Körpern angebracht sind; die Ansätze zur Decke werden durch Kissen, die auf den Köpfen der Figuren aufliegen, vermittelt.

Dargestellt sind als Hermen unter der Treppe: rechts ein bärtiger Mann, der ein Szepter und einen Stiel mit der Sonnenscheibe daran trägt, und dessen Haar in einem Strahlenkranz ausmündet: Sol. Links eine Frau, die einen Halbmond trägt, und deren Haar diademgeschmückt ist: Luna. Von den beiden anderen Hermen steht der Mann in antiker Rüstung sehr martialisch aussehend da; er trägt ein Szepter und ein (wie ein Wollebund gebildetes) Blitzbündel: Jupiter. Die Frau trägt einen sterngeschmückten Stab und ein brennendes oder blutendes Herz: Venus. Sol, Luna, Jupiter und Venus — Personifikationen also von vier Planetengöttern der erweiterten Reihe.

Die Ausführung der vier Hermen zeigt, daß ihr Meister der komplizierten Aufgabe, Stützbalken von derartiger Größe figural zu verzieren, vollauf gewachsen war. Er verliert sich nicht in der Gestaltung von Einzelzügen, sondern richtet die Figuren auf den entfernten und verzerrenden Standort des Betrachters aus, so daß sie unbeeinträchtigt wirken. Dabei kam es dem Künstler weit mehr auf die Deutlichkeit und Geschlossenheit des Gesamtwerkes als auf genaue Ausführung des Details an. Bei aller Großzügigkeit sind aber doch die Köpfe oder auch die Hände keineswegs vernachlässigt.

Bisher ist kein Meistername für diese Werke genannt. Urkunden, die Klarheit schaffen könnten, fehlen. Mit einiger Sicherheit darf Tönnies Evers mit diesen plastischen Leistungen in Verbindung gebracht werden.

Die Deckenstützen stehen technisch und stilistisch dem Erker am Rathaus nahe. Die dortigen Träger zeigten einen fast grotesken Gesichtsausdruck, der hier auf das Menschliche reduziert ist. Aber an deutlicher Übersichtlichkeit gleichen die Figuren den Erkerträgern; die großflächige Bearbeitung der Figuren entspringt derselben Berechnung auf den fernen Standort und die Sichtschwierigkeit des Betrachters. An Feinheit überragen diese Deckenstützen die Erkerfiguren; allein hier hatte es der Meister mit einem Innenraum zu tun, der nicht den Unbilden der Witterung ausgesetzt ist. Stilistisch gehen beide Werke auf ähnliche Vorbilder zurück; die technische Fertigkeit allerdings ist gewachsen und die nun erreichte künstlerische Sicherheit kann auf drastisch-physiognomische Mittel verzichten und trotzdem die Gestaltung glaubhaft machen.

Ist nun der Meister des Rathauserkers mit dem Meister der Deckenstützen im Haus der Kaufmannschaft identisch, so läßt sich dieser auch von einem andern Werke her als Tönnies Evers benennen: die hier dargestellten Planetengötter finden sich — als geschlossene Reihe von acht Hermen — an der Orgelfassade der Petrikirche wieder, wobei die Ähnlichkeit, wo nicht Gleichheit, einiger der dort gearbeiteten Figuren mit diesen Schrägbalken evident ist und sich sogar auf Einzelheiten des Gehänges erstreckt. Und die Beschäftigung des Meisters Tönnies Evers an der Verkleidung der Petri-Orgel ist urkundlich und inschriftlich gesichert.

Damit erhält auch die Zuschreibung des Rathauserkers rückwirkend eine weitere Bestätigung: die Figuren des Erkers sind ein Glied der Reihe, die seit den ersten, nicht erhaltenen Werken die stete Zunahme an Sicherheit der plastischen Leistung des Meisters offenbart. Damit sind auch Anhaltspunkte für die Datierung dieser Stützen gegeben: sicherer und künstlerisch besser als die Erkerträger bilden sie die Vorstufe zu den Hermen der Petri-Orgel, und gehören also in das Jahr 1586 oder 1587.

Singechor-Ägidienkirche.

Das erste durch Archivalien, Inschrift und Hausmarke gesicherte Werk des Meisters Tönnies Evers, das erhalten ist, entstand 1587: der Singechor oder Lettner der Lübecker Ägidienkirche[45].

Dieser Holzaufbau wurde auf Grund eines Testamentes von Lorenz Russe — dessen Wappen in einer Kartusche oberhalb der Wendeltreppentür angebracht ist — an Stelle eines verfallenen gotischen errichtet.

Die Langseiten des in dunklem Ton gehaltenen Lettners gliedern sich je in 5 von zwei Säulen flankierte Giebelnischen und große Felder mit Malerei. In den Nischen stehen kleine Skulpturen, die den Salvator und zu seinen Seiten die Apostel darstellen (an der Westseite: Petrus, Johannes, der Salvator, Andreas und Judas Taddäus; an der Ostseite: Philippus, Bartholomäus, Jacobus Major, Thomas und Paulus).

Unterhalb der Nischen befinden sich an der Brüstungsbasis zwischen den Säulensockeln in Kartuschen die Wappen der damaligen Kirchenvorsteher. Die Gemälde werden durch kopfhermengeschmückte Pilastersockel und einen aus Quadern gefügten Bogen gerahmt. Den unteren Abschluß der Brüstung bildet hängendes, starkes Roll- und Kartuschwerk, in dem sich Früchte, Köpfe und ähnliche Füllungen befinden. In den Zwickeln der Quaderbögen sind weiß bemalte liegende Frauen in Relief angebracht, die sich auf der Westseite durch ihre Attribute als Sanftmut, Prudentia, Caritas, Fides, Justitia, Spes, Fortitudo und Temperantia kennzeichnen, denen auf der Ostseite die artes liberales in der üblichen Charakteristik entsprechen. Den oberen Abschluß der Brüstung bilden großformige durchbrochene Füllungen, die durch 10 mit Tierköpfen geschmückte Konsolen akzentuiert werden, und auf denen das Zahnschnittgesims

ruht. Im Aufbau und den oberen wie unteren Leisten gleichen die Schmalseiten den Langwänden. In die Nordseite mündet die weitläufig geschwungene Wendeltreppe ein und läßt wenig Raum für weitere Ausschmückungen. Die Zwickel der Schmalseiten zeigen Darstellungen der 6 Planeten mit den bekannten Attributen. Ein Feld trägt den Namen TONNIES EVERS; darunter befindet sich in einer freischwebenden Kartusche die Marke des Meisters.

Die Treppenwange zerfällt in 3 Zonen, deren obere und untere, unterbrochen durch starke Beschlagwerk- und Knopf-geschmückte Konsolen, Kartuschen und Ausstichfriese tragen. Die mittlere Zone bildet die eigentliche Wandung der Treppe; an ihr zieht sich ein auf schmalen und hohen Sockeln stehender Hermenfries entlang, der 35 verschiedene männliche und weibliche Halbfiguren zeigt, auf deren Häuptern jonische Kapitelle den Übergang zur oberen Zone vermitteln.

Das die Treppe begrenzende Portal ist durch vorgebaute viereckige Hermenpilaster, die auf schmalen, ausgestochenen Sockeln stehen und ein Gebälk mit Blumen-, Vögel- und Maskenfries tragen, tektonisch gegliedert. Über der Tür erhebt sich eine starke Rollwerkkartusche mit kräftigen Endigungen, von der das Russe-Wappen gerahmt wird.

Die handwerklich tüchtige Arbeit zeigt einen gewissen Schwung der Konzeption, der dem Werk den Eindruck der Geschlossenheit verleiht. Der ornamentale Apparat, soweit er aus Stichvorlagen zu erfassen war, findet hier vielseitige und geschickte Verwendung. Evers bedient sich an diesem Singechor der Ägidienkirche ausschließlich niederländischer Formen, und zwar in erster Linie solcher, die er an den Werken Vredemans und Cornelis Floris' kennen lernen konnte. Dabei zeigt sich schon hier ein Überwiegen des Vredeman-Elementes. Das viel angewandte Rollwerk beschränkt sich auf doppelte Durchsteckung des Zwei-Zonen-Schemas; kompliziertere Formen finden sich nicht. Jedes Einzelglied des Aufbaues hebt sich klar von den anderen ab, so daß nirgends Verschleifungen auftreten.

Die Apostelstatuen entziehen sich durch eine allzu dicke weiße Übermalung der Einzeluntersuchung. Die Frage nach einer alten Farbigkeit läßt sich nicht einwandfrei beantworten. Sicher ist nur, daß die späteren großplastischen Figuren des Meisters höchstens gebeizt, nie aber bemalt waren. Die Maserung des Holzes wurde nicht als störend empfunden. Andererseits hat gerade die sehr schwierige Reinigung der Figuren des Bürgermeisterstuhles in der Petrikirche von Baltzer Winne gezeigt, daß die dort entfernte Bemalung offenbar die originale alte gewesen ist[46].

Die technisch gut gearbeiteten Apostel wirken etwas schematisch und trocken; die persönliche Handschrift des Meisters tritt hinter der allgemeinen Gültigkeit solcher Gestalten zurück. Gerade das Thema der Aposteldarstellung war auch noch gegen Ende des 16. Jahrhunderts traditionsbelastet; dem einzelnen Meister standen so vorbildlich prägnante Lösungen zur Verfügung, daß er kaum eine eigene

Neuformung versuchen konnte. So dürfen diese hochgereckten, aristokratischen Apostel, die kühl und ein wenig maniriert in ihren Nischen stehen, nicht als Erfindungen des Meisters angesehen werden. Sie finden sich in ähnlicher Form im Grunde an allen gleichzeitigen Werken, und das einzige, was sie über den Durchschnitt der anderen hervorhebt, ist die Qualität der handwerklichen Ausführung; aber auch Evers kommt nicht zu einer psychologischen Durchbildung der Köpfe und zu besonderer Charakterisierung der einzelnen Typen.

Interessanter, weil eigener, sind dagegen die eng nebeneinander stehenden Stützhermen der Wendeltreppe. Auf kannelierten, sich nach oben hin verbreiternden Pilastersockeln mit Ausstichmustern stehen die Oberkörper von Menschen, deren Köpfe Kapitelle tragen und damit den Übergang zur Handleiste bilden. Sockelabschluß und Kapitell laufen zur Windung der Treppe parallel; die Hermen stehen indessen aufrecht und sind demzufolge schräg abgeschnitten, da auf ihren Köpfen die Kapitelle der Steigung entsprechend aufliegen. Eine derartige Reihung von Hermen — 35, wobei stets ein Mann und eine Frau wechseln, und nur als höchster Abschluß 2 Männer gebildet sind — läßt sich vor dieser Zeit kaum irgendwo finden. Die Erfindung und Durchführung eines solchen Frieses wirkt zwar ganz originell, ist aber künstlerisch nicht sehr glücklich. Jede Figur steht in starrer Frontalität und verlangt vom Betrachter einen bestimmten, frontalen Blick, der aber aus Gründen der starken Kurvatur und vor allem der wachsenden Höhe des Standortes, einfach nicht einzunehmen ist. (Dasselbe Problem stellen die römisch-antiken Triumphsäulen.) So führt die gewollte Ein-ansichtigkeit der Figuren zu Überschneidungen und „falschen" Resultaten. — Zwischen den einzelnen Hermen besteht kein inhaltlicher Zusammenhang.

Die Figuren zerfallen in Gruppen, die sich zu antikisch gekleideten Männern, nackten, gelegentlich Attribute tragenden Frauen, in Kartuschen eingeklemmten Männern, bekleideten Frauen und modisch — mit pelzverbrämten Mänteln — gekleideten Männern zusammenfassen lassen. Wirkt eine solche Reihe thematisch also grotesk, so ist sie hinsichtlich der möglichen Vorbilder aufschlußreich. Tönnies Evers führt hier, beinahe programmatisch, Proben aus seinen Musterbüchern vor. So stehen neben allegorischen Gestalten (Fortitudo) Männer der Gegenwart, modisch gekleidet, wie sie sich in Zeitgeschichtswerken fanden, daneben Mönche und Turban tragende Krieger; in Kartuschen geklemmte oder verstümmelte Männer wechseln mit nackten oder kaum bekleideten Frauen; gegenwärtige Erscheinungen, aus Darstellungen der Zeit entnommen, bilden zusammen mit Floris- und Vredeman-Hermen, deutschen Tugend-Allegorien und Antiken-Wiedergaben den Vorlagenbestand, der an dieser Treppe Verwendung findet. Wahrscheinlich kompilierte Evers aus mitgebrachten Stichwerken; vielleicht aber hatte er sich in seinen Wanderjahren ein Musterbuch angelegt, in das er alle Formen, die ihm gefielen, zur späteren Verwendung eintrug. In dem Reichtum der Möglichkeiten, der eine gute Kenntnis des vorhandenen Stichmaterials voraussetzt,

klingt bereits ein wesentliches Element der Evers-Dekoration an: die Verschmelzung verschiedenartiger Vorlagen zu einem neuen, organisch wirkenden Ganzen. Die Ausführung der einzelnen Hermen, die in der Art stark plastischer Reliefs, aber mit geringer Unterschneidung gearbeitet sind, macht es notwendig, zwischen mehreren Händen zu trennen; die eine kommt bei guter anatomischer Beherrschung des menschlichen Körpers zu künstlerisch gültigen Lösungen, während die andere fehlerhaft und naiv die Vordergründigkeit der Stiche wiedergibt.

Der auffällige Qualitätswechsel selbst innerhalb eines geschlossenen Werkes — der sich vor allem an der Kriegsstube im Rathaus feststellen lassen wird — verbindet den Meister mit den mittelalterlichen Handwerkertraditionen: Evers besaß keine ausgeprägten künstlerischen Ambitionen; sonst würde er sich den plastischen Teil einer Arbeit allein vorbehalten haben; vielmehr war für ihn „die Kunst" ein Aggregat der handwerklichen Ausführung — und hing letzten Endes von der Zahlungsfähigkeit des Auftraggebers ab. Vielleicht fehlte sogar das Bewußtsein der künstlerischen Leistung; so konnte es kommen, daß Evers neben seinen Arbeiten schwächere und schlechte Leistungen seiner Gehilfen in einem Werk aufnahm und seine eigenen Figuren vielleicht nur als handwerklich besser empfand. An keiner Stelle aller erhaltenen Urkunden findet sich ein Hinweis auf die Skulpturen; sie gehörten zum Auftrag und wurden nach der auf sie verwandten Arbeitszeit bezahlt.

Kanzel für Wismar
(heute in Neustadt/Mecklenburg).

1587 finden sich bei der Bezahlung des Wochengeldes für die Arbeit an der Orgelfassade der Petrikirche 9 Tage abgerechnet, da Tönnies Evers nach Wismar gefahren sei. In dieser Zeit brachte der Meister die in seiner Werkstatt gearbeitete Kanzel dorthin. In der Marienkirche zu Wismar blieb sie bis 1746[47]; dann gelangte sie nach Neustadt in Mecklenburg und ist dort heute noch im kirchlichen Gebrauch[48].

Eine offenbar erneuerte Treppe führt zur eigentlichen Kanzel, die Schlie als „ein feines und vornehmes Werk deutscher Renaissance" bezeichnet[49]. Leider ist die Kanzel übermalt, so daß vor allem die Intarsia verdeckt sind; der tektonisch klare Aufbau aber bleibt zu erkennen. Scharf profilierte, zierliche korinthische Säulen, deren Schäfte Knöpfe und Beschläge zeigen, gliedern das Mittelfeld der Kanzel in mehrere Abteilungen, deren jede einen Heiligen in einer Nische enthält. Die reliefierten Figuren sind den vollplastischen der Lübecker Ägidienkirchenempore vergleichbar. Der Schalldeckel trägt als Akroterien große Kartuschen, deren Innenflächen figural geschmückt sind, während die Rahmen aus großteiligem Rollwerk bestehen. Zwischen den Kartuschen stehen — in der Anordnung ähnlich den Figuren des Bürgermeisterstuhles der Lübecker Marienkirche — frei-plastische Frauengestalten; auf einer durchbrochenen Kuppel

bildet eine Figur die obere Bekrönung. Die Kanzel, deren architektonische Teile sehr exakt gearbeitet sind — und deren Ornamente wie der quadergefügte Rahmen um die Nischen der Heiligen oder die Fruchtgehänge als unterer Abschluß oder als Friesband der oberen Zone denen der Lübecker Petri-Orgelfassade geradezu entnommen sind —, steht ganz unter dem Einfluß des Vredeman de Vries. Es hat den Anschein, als sei hier einer der künstlerischen Additionsfaktoren jener (unten zu behandelnden) Orgelfassade vorherrschend geworden und hätte die anderen Möglichkeiten ausgeschlossen. Da sich die Kanzel aber stärker als an die Orgelfassade — aus deren Werkstücken sie zum Teil entstanden zu sein scheint — an den Lettner der Ägidienkirche anschließt, darf wohl angenommen werden, daß der Besteller jenes Werk gesehen und ein ähnliches gewünscht hat —, und daß Tönnies Evers erst nach diesem Auftrag zu einer Auseinandersetzung mit den neuen Stiltendenzen geschritten ist, die an der Orgelfassade offenbar werden.

Die Eigenhändigkeit der plastischen Leistung an der Kanzel muß für Evers in Frage gestellt werden. Die Frauen auf dem Schalldeckel und die Bekrönungsfigur können nicht zwischen den Treppenhermen der Ägidienkirche und den Frauen der Petri-Orgelfassade von derselben Hand gearbeitet sein. Nur der Entwurf und die Überwachung des rein-Kunsthandwerklichen geht auf Evers zurück, was bei der Fülle sonstiger Arbeiten nicht wunder nimmt.

Orgelfassade in der Petrikirche.

Am 27. Juli 1587 erhielt Tönnies Evers die erste Zahlung für seine Arbeit an der Fassade der neuen Orgel in der Petrikirche. Diese Arbeit erstreckte sich — zum Teil mit mehreren Gesellen und Jungen — bis in das Jahr 1589, in dem Evers die letzte Zahlung erhielt. In der Regel bekam der Meister täglich 10 β und seine Gesellen 7 β. Im November 1587 bemerkt das Rechnungsbuch der Petrikirche „nach dem nhu Meyster thonnies is 9 dage nha der wysmar gewessen", habe man mit ihm abgerechnet und diese Zeit nicht bezahlt. Im Dezember kam die „brusth des oergelwerckes" in die Kirche und wurde hier vollendet. Leider fehlt das Rechnungsbuch von Ostern 1588 bis Ostern 1589, so daß sich weder ein Gesamtüberschlag über die gezahlte Summe errechnen läßt, noch eine archivalische Bestätigung der Autorschaft des Tönnies Evers für die plastischen Werke beigebracht werden kann. Die Orgelfassade trägt zwar an sichtbarer Stelle seinen Namen sowie sein Wappen, und möglicherweise darf wirklich der Porträtkopf über dem „Antonius Evers gemaket dise stroktur" als ein Abbild des Meisters angesehen werden — allein damit ist seine bildschnitzerische Tätigkeit nicht gewährleiset. Da aber Evers schon in früheren Werken ausdrücklich mit Hermen (Haus der Zirkelbrüder-Kompagnie) erwähnt ist, und da ferner auch seine späteren Arbeiten fast stets Plastik tragen, die in künstlerischem Zusammenhang auch mit diesen Figuren steht, kann seine Hand mit größter Wahrschein-

lichkeit für die plastischen Leistungen an der Fassade der Petri-Orgel in Anspruch genommen werden.

Der heutige Betrachter empfindet die Orgel als überladen und verbaut. Die Massivität des Oberbaues erdrückt den Unterteil und zerstört die Proportionen innerhalb des Ganzen. Die Feinheit der Einzelteile kommt den mächtigen Vertikalen der Orgelpfeifen gegenüber gar nicht zur Geltung, und vor allem Figuren und Hermen scheinen in zu kleinen Maßstäben gearbeitet zu sein und verlieren sich in dem riesigen Gefüge. Das heutige Bild der Orgelfassade aber gleicht keineswegs dem ursprünglichen. Wenngleich sich wegen der starken baulichen Veränderungen, die im Laufe der Jahrhunderte hier vorgenommen sind, das alte Bild nicht rekonstruieren läßt, so ist doch anzunehmen, daß der Oberbau — sofern überhaupt so viele Pfeifen vorhanden waren — weit zierlicher und leichter, auch weniger hoch gewesen ist. Zudem verunklären die im 18. Jahrhundert angebrachten barocken seitlichen Verzierungen den Renaissanceeindruck, der zweifellos auf klaren, unverdeckten Ansichten beruhte. Die Felder zwischen den Figuren bilden heute die Grundfläche für die Wappen; urspünglich waren auf ihnen 4 von Kilian Buffgen 1589 gemalte Evangelisten befestigt. Schließlich müssen auch die 1890 an Stelle der Tragbalken eingesetzten Konsolen, auf denen die Orgel steht, als zu derb und im Format vergriffen bezeichnet werden, wenn sich auch ihre Ornamentik im ganzen dem Bau gut einfügt[50].

So ist die Orgelfassade nicht in ihrem heutigen Bestand zu werten, und eine Beschreibung muß sich darauf beschränken, die wesentlichen alten Teile zusammenzustellen, das angewandte Ornament auf seine stilistische Herkunft zu untersuchen und die ungemein schönen und bedeutenden Figuren zu würdigen.

Der Orgelaufbau zerfällt in seinem heutigen Zustand in 2 Stockwerke, zwischen denen auf hohen Sockeln stehende Hermen den Übergang bilden. Während der obere Stock im wesentlichen nur turmartige Abschlüsse der Orgelpfeifen enthält, zeigt der untere einen wohlgegliederten, abwechslungsreichen Aufbau.

Der von Baltzer Winne gearbeitete Bürgermeisterstuhl von 1599, dessen Rückwand heute unter der Orgel steht, gehört ebensowenig zum Gesamtbestand der Orgelfassade, wie die zwischen den neuen Konsolen angebrachte Uhr, die ebenfalls Baltzer Winne, bezeichnenderweise unter Verwertung gotischer Figuren, zusammenstellte. Die (seitenverkehrte) Aufnahme aus dem Jahre 1889/90 (Abb. Lüb.Inv. II, Petrikirche, S. 63) zeigt noch die alten Tragbalken und übrigens auch eine andere Anordnung der Figuren.

Das untere Stockwerk zerfällt in die Brüstung und den ihr vorgebauten Pfeifenerker, der außer tempiettohaften Abschlußtürmen einen oft unterbrochenen Fries spielender und musizierender Putti aufweist. Die Brüstung gliedert sich in einen unteren Fries von Reliefdarstellungen, die gegeneinander durch Köpfe-tragende Konsolen abgesetzt sind, und in eine Mittelzone, die an den Seiten je 2,

in der Mitte 4 Frauengestalten trägt, die durch aufgelegte Kapitelle ihre Bestimmung als Karyatiden erhalten. Zwischen den einzelnen Frauen, die auf Sockeln stehen, und von Pilastern mit aufsteigenden Volutenkonsolen vor einer Nische gerahmt sind, befinden sich von Rustika-Blöcken gefaßte Rundbogen, die früher als Rahmen für die Gemälde dienten, seit dem 18. Jahrhundert aber durch die Wappen verschiedener Kirchenvorsteher geschmückt sind. Den oberen Abschluß der Brüstung bilden 8mal verkröpfte Zahnschnittgesimse, die zugleich von den Pfeilern und den Frauengestalten getragen werden. An den unteren Relieffries schließen sich noch ausgestochene und frei schwebende Gehänge als Rahmung kleiner Köpfe an. Auf der Brüstung, und zwar jeweils als Höhenverlängerung der Karyatiden, stehen 8 Hermen auf hohen und sehr schmalen Sockeln und geben dem oberen Stockwerk durch aufgelegte jonische Kapitelle eine Pfeilerbasis.

Befreit von allem barocken und neuzeitlichen Beiwerk würde die Orgel ihren geschlossenen Charakter erweisen, der sich im Architektonischen wie im Ornamentalen aus der Beschränkung des Meisters Tönnies Evers auf nur eine Vorlagenrichtung ergibt.

Im Werke des Niederländers Vredeman de Vries lassen sich unschwer alle Formelemente der Anlage und der Ornamentik dieser Orgelfassade nachweisen. Es würde zu weit führen, den Vergleich im einzelnen zu stützen; so muß der Hinweis genügen, daß Vredeman das gleiche auf einem architektonischen Gerüst basierende Hängewerk mit den aufgerollten Endigungen bildete, daß er die gleichen Kopf-geschmückten Konsolen, die gleichen Tropfen, die gleichen, mit Beschlagwerk und Knöpfen versehenen Sockel, das gleiche Fruchtwerk, die gleichen, einfach durchschlungenen Beschlagwerkstreifen und Kartuschen, ja sogar die sehr ähnlichen Tempietti und vor allem wesentlich entsprechende Proportionen in seinen Stichen ausgebildet hat.

Während also architektonische und ornamentale Einzelteile ausnahmslos auf Vredeman de Vries und seine Schule zurückzuführen sind, kann die Plastik keineswegs derart einfach abgeleitet werden. Vielmehr gilt es hier, die Frauengestalten, die Hermen, die Reliefs und die Putti einzeln zu betrachten und zu werten.

Auf Sockeln stehen vor der Brüstung und als deren Träger 8 weibliche Gestalten, auf deren Köpfen korinthische Kapitelle lasten. Hinter den Figuren wölben sich Nischen, während zu ihren Seiten kannelierte Pfeiler mit stark volutierten Konsolen aufragen, durch die die Frauen zugleich hervorgehoben und gerahmt werden.

Die ungemein schönen Figuren charakterisieren sich zunächst durch die würdevolle, aktionslose Ruhe, die aus ihrer Haltung und ihrem Ausdruck spricht. Es ist nicht Stoizismus ihrer tragenden Funktion gegenüber — denn sie sind sich ihrer gar nicht bewußt—, sondern eine erhabene Besonnenheit, die die Pflichten der Repräsentation ohne Pose und als Selbstverständlichkeit erfüllt. Unnahbar stehen sie auf ihren hohen Plätzen, abwesend fast, stolz und unbe-

teiligt an allem, was um sie vorgeht, ohne Beziehung auch zueinander. Und doch sind sie mild oder streng, gütig oder herb, aber alles das in einer unwirklichen, nicht irdischen Form, sondern auf einer anderen, abgeklärten Ebene. Ein Hauch der Ferne distanziert sie von allem Menschlichen, dem sie aber doch wieder nah sind, nur in einem reineren, schlackenlosen Sinne. Hell sind sie, klar und wissend, aber ohne Überlegenheit und ohne Bitterkeit.

Alle 8 Gestalten könnten Schwestern sein, deren jede eine andere Mission zu erfüllen hat. Sie gleichen einander an Statur und Art der Haltung und Bewegung. Jede trägt ein ungegliedertes, vielfach gefältetes Gewand, das einer Toga gleich umgelegt scheint oder geöffnet den entblößten Oberkörper zeigt. Füße und Arme sind unbekleidet und bilden einen wirksamen Gegensatz zu den engen, schmalen und brüchigen Falten des Gewandes. Das volle weiche Gesicht jeder einzelnen kennzeichnet sich durch eine hohe, schön gewölbte Stirn und eine gradlinige, übergangslos aus dieser Stirn hervorwachsende Nase. Auch die Bildung des schmallippigen, kleinen Mundes wiederholt sich bei allen Frauen mit leichten Varianten. Auf dem vollen, in weichem Fluß das Gesicht rahmenden Haar ruhen die Kapitelle, ohne daß ihr Lasten ausgedrückt wird.

Nicht als eine Reihe beziehungsloser Karyatiden stehen die Frauen in diesem Aufbau, sondern sie sind durch Attribute als allegorische Gestalten bestimmt. Die von ihnen vertretenen Allegorien sind bisher nicht über jedem Zweifel gedeutet. Eine Beschreibung der Figuren mag der Ikonographie und dem „Programm" näherführen.

Die der Wand nächste Figur der linken Schmalseite trägt ein Gewand, das auch noch das Haar bedeckt. Sie hält ein Richtmaß und einen Zirkel, die Attribute der GEOMETRIA.

(Lüb. Inv. sieht in dieser Frau ohne überzeugende Begründung eine Personifikation der Temperantia.)

Die zweite Figur der linken Schmalseite hält ihr Gewand vor dem Leib zusammen; jedoch ist es vom Oberkörper herabgesunken und liegt nur noch auf der linken Schulter. Das Haar ist geflochten und fällt in Zöpfen um die rechte Brust. Der rechte Arm trägt einen dreifachen Ring oberhalb der Muskulatur, und die freie Hand hält ein aufgeschlagenes Buch, in dem die Frau indessen nicht liest — ihr Blick schweift in die Ferne. Die Deutung dieser Figur bereitet besondere Schwierigkeiten; sieht man aber die bisher nicht beachteten Armringe als Ketten, an Hand derer gerechnet werden kann, so entspricht diese Darstellung einer Miniatur im „Hortus deliciarum", wo eine Ketten tragende Frau als ARITHMETICA beschriftet ist[51].

(Lüb. Inv. glaubt in dieser Figur die Veritas erkennen zu können; für diese Tugend aber fehlt das notwendige Attribut der Taube.)

Die erste Figur der linken Hälfte der Vorderfront ist wieder ganz bekleidet; um ihre linke Hand und ihren linken Arm ringelt sich eine Schlange, während die rechte Hand einen Spiegel trägt. Dadurch kennzeichnet sich diese Figur eindeutig als PRUDENTIA[52].

(Lüb. Inv. ebenso.)

Die zweite Figur dieses Teiles trägt wieder ein Gewand, das den Hinterkopf mit bedeckt; ihre Linke hält eine große Tafel, während die Rechte den dazu gehörigen Griffel gefaßt hat, ohne im Augenblick zu schreiben; vielmehr steht sie wie in Gedanken versunken da. Diese Figur kann als Darstellung der GRAMMATICA angesehen werden.

(Lüb. Inv.: „Gesetz und Stift.")

Die rechts vom Pfeifenerker stehende Frau bläst auf einer Posaune und hält in der anderen Hand eine Harfe. Es scheint unnötig, hier statt des allegorischen einen symbolischen Gehalt zu suchen, und so darf diese Figur als MUSICA bezeichnet werden.

(Lüb. Inv. wählt die übertragene Bedeutung von Pax und Concordia.)

Die Eckfigur der Fassadenfront trägt wieder ein den Kopf bedeckendes Gewand; ihr rechter Fuß steht auf einer Kugel, ihre linke Hand hält einen Zirkel. Dadurch liegt die Bestimmung auf ASTRONOMIA nahe, zu der eine Sphärenkugel gehört.

(Lüb. Inv. sieht in dem Zirkel eine abgebrochene Waage und in der Kugel die Erde und kommt so zur Deutung dieser Figur als Justitia.)

Die erste Figur der rechten Schmalseite ist wieder ganz bekleidet; im Haar trägt sie eine Spange. Sie ist ohne Attribute gebildet, hat aber einen — weiß bemalten — Zeigefinger, der aufwärts zeigt. Ihre Benennung als DIALECTICA (oder LOGICA) rechtfertigt sich durch Analogie mit dem Hortus deliciarum und einem anonymen Holzschnitt von 1504.

(Lüb. Inv.: Fides.)

Die letzte der Wand benachbarte Figur der rechten Schmalseite hält — wieder voll bekleidet — ein schweres Buch unterm Arm. Sie kann als Personifikation der RHETORICA gelten.

(Lüb. Inv.: Spes.)

Gegenübergestellt ergeben sich folgende ikonographische Deutungen, wobei sich die bisherige Literatur und J. Warncke[53] dem Inventar angeschlossen haben.

Neue Deutung:	Lübecker Inventar:
1. Geometria.	Temperantia.
2. Arithmetica.	Veritas?
3. Prudentia.	Prudentia.
4. Grammatica.	Gesetz und Stift.
5. Musica.	Pax — Concordia.
6. Astronomia.	Justitia.
7. Dialectica.	Fides.
8. Rhetorica.	Spes.

Während das Inventarwerk, um die Fiktion der 8 Tugendgestalten aufrecht zu erhalten, eine Reihe historisch unbekannter Allegorien, wie „Gesetz und Stift“ und „Pax-Concordia“ erfinden muß, scheint die hier neu versuchte Deutung einen interessanten geistesgeschichtlichen Ideenwandel zu offenbaren.

Die „Wissenschaften“ sind in ihrer Siebenzahl vertreten; zunächst unmotiviert steht eine Kardinaltugend, die Prudentia, in dieser Reihe. Allein schon früh in der christlichen Kunst — auf die Herkunft einzugehen ist hier nicht der Ort — findet sich eine dreiköpfige Philosophia inmitten der Wissenschaften. Im Hortus deliciarum etwa belegt das Schriftband „Realia, Rationalia, Naturalia“ die Beziehung der Philosopie zu den einzelnen Fakultäten. Die Philosophie galt als gemeinsames Bindeglied und notwendiger Bestandteil für alle Ausdrücke menschlicher wissenschaftlicher Geistesbetätigung. An ihre Stelle ist bei Tönnies Evers an der Orgelfassade die Klugheit, Prudentia oder Sapientia, getreten, die er nun dem Kreis der Wissenschaften als bestimmenden Faktor einfügt. Eine rationalistische Epoche formte also die idealistische Vorstellung der allgemein gültigen Philosophie in eine nüchternere der klaren und besonnenen Klugheit

um. Dieser offenbare Bedeutungswechsel läßt sich in keiner der bekannten Prosographien verfolgen — gleichwohl darf eine originale Umprägung durch Evers nicht angenommen werden, zumal gegen Ende des 16. Jahrhunderts überhaupt die ikonographische Bewußtheit bei den Künstlern bereits stark gesunken ist.

Die Figuren sind stilistisch im besten Sinne Repräsentanten hoher Renaissance, soweit diese ihre Verbundenheit mit der Antike betont. Der auffallende Klassizismus der Kopfformen und Gesichtszüge zugleich mit dem objektiven Idealismus der Auffassung, wie sie auch aus der beruhigten, ausgewogenen Haltung spricht, verbinden diese Figuren mit den Tendenzen der Renaissance, wie sie die Generation Raffaels empfand. Nicht Dürer und die anderen deutschen Renaissance-Künstler können hierfür herangezogen werden, sondern die italienischen Meister des ausgehenden 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts. Dabei dürfen nicht die in Italien tatsächlich vorhandenen und im Stich durch Marc Anton verbreiteten Werke als Beispiele angesehen werden; es handelt sich vielmehr darum, wie diese Vorbilder oder der in ihnen dokumentierte Stilwille in der niederländischen Brechung den nordischen Ländern übermittelt worden sind.

Die niederländischen Romanisten steigerten die eigentlichen Tendenzen der italienischen Renaissance, indem sie das antikische wie das klassische Moment herausstellten. Dabei hielten sie sich von dem italienischen Manierismus, der dort auf die ruhige, klassische Ausgeglichenheit als Weiterentwicklung oder als Reaktion folgte, zunächst fern und verharrten auf einer Basis idealistisch-abstrakter Formulierung.

Der Stilwille des Meisters Tönnies Evers entspricht dem der antikisierenden niederländischen Romanisten.

Einen gewissen Widerspruch gegen die klassische Grundhaltung seiner Figuren bilden allerdings die Gewänder, deren Faltigkeit so kleinteilig, flach und brüchig wirkt, daß Erinnerungen an die deutsche Gotik mitschwingen. Diese Feststellung darf aber keinesfalls dazu verleiten, diese scheinbar gotischen Formelemente als das Wichtigere herauszustellen, dem dann als Modeerscheinung die fremde Antiken-Gesinnung aufgesetzt wäre. Vielmehr ordnen sich auch die Gewänder der höheren Anschauung unter; die Falten sind zwar gratig und eigensinnig, nicht aber eigenlebig und selbständig gebildet und unterstreichen in ihrer Ganzheit die beruhigte Form.

Der Meister bleibt in seiner Gestaltung künstlerisch selbständig. Unmittelbare Vorbilder für diese Frauen an der Petri-Orgelfassade können nicht nachgewiesen werden. Stiche jedoch, denen diese Figuren prinzipiell und auch im einzelnen nahestehen, sind häufig; wahrscheinlich kannte Tönnies Evers auch in dieser Richtung ausgeführte Werke.

Ein strenges Beispiel des Stiles findet sich in dem Grabmal Friedrichs IV. im Dom zu Schleswig, das der Niederländer Cornelis Floris selbst arbeitete. Hier zeigen die Karyatiden noch starkes antikisches Gepräge und sind sich auch ihrer tragenden Funktion in hohem Maße bewußt. Hinzu kommt dort die Verwendung von Marmor als Material, das anderen Formgesetzen als das in Lübeck verwandte Holz gehorcht[54].

An Statuarik reichen die Orgelfiguren nicht an die Schleswiger heran; aber sie wirken doch geschlossener als die von Marten de Vos und Franz Floris im Stich wiedergegebenen, denen sie im übrigen durchaus nahestehen.

Als Beispiele aus dem Werk des Marten de Vos seien 4 Stiche aus der Serie der Spiritus genannt, die Adrian Collaert sculpsit et excudit. Hier stehen Frauen vor Nischen, die von Säulen oder Pilastern gefaßt sind; die Nischen bilden nur die Staffage, vor der auf besonderem Podest die Frauen in leicht bewegter Haltung stehen. Die Gewänder des spiritus sapientiae, spiritus consilii, spiritus fortitudinis und des spiritus scientiae sind zwar gegliedert und als Kleidungsstücke mit einzelner Begrenzung charakterisiert und bilden weite, bauschige Falten. Die Köpfe aber, und auch die Grundhaltung, stehen denen der Orgelfiguren an antikischer Klassik nicht nach. Die durchgehende, gradlinige Bildung der Nasen von der Stirn aus, die edel gewölbt dem vollen Gesicht Form gibt, entspricht der von Evers ausgeführten grundsätzlich. Arme und Füße sind hier und dort unbekleidet geblieben. Die Unterschiede zwischen dem graphischen Blatt und der Plastik liegen nicht im Prinzipiellen, sondern in den Gegebenheiten der einzelnen Materialien, was auch die Geschlossenheit der geschnitzten gegenüber den gestochenen Figuren bedingt oder doch erklärt.

Bei den Blättern, die Franciscus Floris als Inventor nennen, und die Hieronymus Cock herausgab, ist die Distanz zwischen Dargestellten und Betrachter geringer geworden, die Kühle und In-sich-Geschlossenheit der Figuren hat sich vermindert, wodurch sie etwas gegenwärtiger und lebensnäher wirken. Allein trotzdem zeigen auch sie noch so viel Renaissance-Gesinnung im klassischen Geiste, daß sie als mögliche Vorbilder herangezogen werden dürfen. Die Sobrietas von 1560, die Pomona von 1564 und das Querblatt der Visus zeigen vor allem den Haarfall und Ähnlichkeiten in der brüchigen, eng anliegenden Faltengebung.

Evers kam auf seiner Wanderung durch Gegenden, die vollkommen unter der Vorherrschaft niederländischer Renaissance standen, und in denen er dieser künstlerischen Haltung in formaler wie in geistiger Beziehung immer wieder begegnen konnte. Ob seine eigenen Gestaltungen nun Erinnerungen und Ausdruck des damals Geschauten waren — das er auch in Lübeck an den Werken der dort am Rathaus arbeitenden niederländischen Steinmetzen finden konnte — oder ob sie auf mitgebrachte oder neu gekaufte Blätter zurückzuführen sind, ist an sich belanglos. Wichtig ist nur die Feststellung, daß Evers sich in den Frauengestalten an der Orgelfassade in der Lübecker Petrikirche dem Klassizismus der niederländischen Romanisten anschließt und in diesem Geiste künstlerisch bedeutende Plastik schafft.

Auf dem Gesimse, das die Karyatiden tragen, stehen 8 Halbhermen mit schmalen hohen Sockeln; auf den Köpfen dieser Hermen ruht der Oberbau der Orgel. Die 8 Hermen, die größer als die weiblichen Gestalten gebildet sind, zeichnen sich durch eine gewisse großzügige Vereinheitlichung aus, die schon ihr hoher und schwer sichtbarer Standort erfordert.

Dargestellt sind (entsprechend der Reihenfolge der Frauengestalten):

1. MARS (Rüstung und Schwert).
2. SATURN (nackt und bärtig mit einer Art Sense oder Enterhaken).
3. SOL (Szepter und Sonnenspiegel am Stiel).

4. VENUS (ein Herz und ein langer spitzer Pfeil).
5. JUPITER (ohne Attribut, vielleicht aber ursprünglich Blitze schleudernd).
6. LUNA (Szepter und Halbmond).
7. MERKUR (Rüstung, Kerykeion und Kappe).
8. TERRA (ohne Attribut).

(Das Lüb. Inv. nennt unter 1. Jupiter und unter 5. Mars, doch deutet die Attributverteilung auf andere Benennung.)

Damit sind die Planetengötter also und die Personifikationen von Sonne, Mond und Erde dargestellt, und zwar im wesentlichen mit den bekannten und üblichen Attributen. Die Zusammenstellung der artes liberales mit den Planeten findet ihre Begründung wohl in erster Linie in der Zahlenübereinstimmung; sie ist jedoch nicht vorbildlos wie z. B. „der Triumph des heiligen Thomas" in der Spanischen Kapelle der Kirche S. Maria Novella in Florenz (1370) zeigt.

Der hohe Standort der Figuren bedingt die etwas gröbere Arbeit, die als ein Widerspruch zu der künstlerischen Feinheit der Karyatiden empfunden werden könnte. Die Hermen sind sich ihrer tragenden Funktion eher bewußt als jene Frauen; wenigstens stehen sie in strenger Frontalität und fangen so (auch technisch) den Druck der durch jonische Kapitelle auf sie übergehenden Last auf.

Diese Hermen wiederholen im Prinzip, aber auch in Einzelheiten, jene Schrägbalken im Hause der Kaufmannschaft und deren Vorstufe, die Erkerträger am Rathaus. Die Hermen der Orgelfassade stehen künstlerisch höher und überragen die Vorgänger auch an Geschlossenheit und an Berechnung der verkürzenden Wirkung ihrer Standhöhe.

In die Felder unterhalb der Karyatiden sind ziemlich flache Reliefs eingelassen, die um Blumen und Wappen gruppierte Putten (an der Front der Fassade) und vor aufgerolltem Bandwerk sitzende Frauen zeigen, die eine Porträtkopf-geschmückte Kartusche oder ein Medaillon rahmen. Die Frauen der linken Schmalseite sitzen auf den Ausläufern der Kartusche. Dabei hält die linke Hand der einen einen Vogel, dessen Schnabel in ihre Hand pickt, während die rechte aufwärts zeigt, an eine Stelle, die eigentlich ein Spinnengewebe tragen müßte.

Es handelt sich offenbar um eine Darstellung der Gefühle, in diesem Falle des Taktus (vgl. z. B. den Stich von Franz Floris, den Hieronymus Cock herausgab und dessen Text: Tactus sensorium per totum corpus expansum est, ac proinde etiam eius organum).

Die entsprechende Figur hat eine Hand ans Kinn gelegt (der antike Schlafgestus) und hält mit der anderen einen Blumen-gefüllten Korb. Die Kartusche zeigt einen gekrönten Hermaphroditen, mit Bart und Frauenbrüsten.

Die Frauen der rechten Schmalseite sitzen in ähnlicher Stellung. Die Linke spielt — bei übergeschlagenen Beinen — auf einer Laute, während die Rechte mit einem Blumenschmuck auf dem Kopf wieder eine gefüllte Vase vor sich hält. Das Medaillon enthält das Brustbild eines bärtigen, lorbeergeschmückten Mannes in antikischer Gewandung.

Die Vorlagen für diese Frauen stammen von Hendrick Goltzius, der, zwar ohne Mittelfelder, solche allegorischen Gestalten oftmals in den Rahmen seiner Portrait- oder Szenenstiche anbrachte. Sie finden sich als Sockel oder Podest unter zahlreichen seiner bekannten Portraits. Die Medaillons könnten dem Kronenstammbaum von Adrian Collaert entnommen sein, wenn sie nicht freie Erfindungen sind.

Der Orgelerker ist umzogen von einer Reihe stark unterschnittener reliefierter Putten, die spielend oder musizierend die Orgelpfeifen umgeben. Dabei dienen die Putti zugleich als kapitelltragende Stützen des Sockels, auf dem die Tempietti stehen.

Diese abwechslungsreich und trotz ihres hohen Standortes fein ausgearbeiteten Putten gehen auf Peter Flötner zurück[55]. Flötner gab in den 40er Jahren des 16. Jahrhunderts eine Reihe von Plaketten heraus, in denen er durch Putten die Musen darstellte. Trotz der lange nachklingenden Wertung dieser Flötnerschen Formungen — seine Musen und Tugenden von 1537 bis 1543 finden sich noch im 18. Jahrhundert an Schränken usw. — ist anzunehmen, daß Evers sie nicht aus erster Hand, also in der Urfassung erhielt, sondern in späteren Wiedergaben, wobei vor allem die von Virgil Solis graphisch verbreiteten zu nennen sind. Ein Vergleich der Flötnerschen Plakette und der Eversschen Ausführung der Muse Erato zeigt unbeträchtliche Veränderungen, die darin bestehen, daß die Kugel dort, auf der das Spielbein ruht, hier zu einem Block geworden ist, und daß sich der Gesichtsausdruck des Putto ein wenig verschärft und individualisiert hat.

Außer den Karyatiden, den Hermen, den Reliefs und den Putten finden sich noch die verschiedensten Kleinigkeiten, wie Intarsia (die nur gering und ausschließlich ornamental angewandt sind), Löwen- und Menschenköpfe und am Gesimse des unteren Orgelstockwerks Konsolen, auf denen Frauen mit Fischunterleib aufliegen.

Auch diese Nixen hat Marten de Vos in seinen Stichen bei Adrian Collaert gebracht, und zwar dienen sie bei ihm (z. B. am spiritus consilii) als Fassung der Schriftkartuschen unterhalb der Darstellungen.

Evers benutzte also für die Ausschmückung der Orgelfassade Vorlagen der verschiedenen stilistischen Richtungen, die er zu einer neuen Einheit zu vereinigen wußte. Topographisch stammen fast alle Vorlagen aus den Niederlanden. Darin liegt der einheitliche Grundcharakter des ganzen Werkes beschlossen. Im einzelnen aber strebten alle diese Richtungen auseinander und sind in den Niederlanden selbst kaum je kompiliert, sondern stets für sich ausgebildet. Es war die große Leistung des Meisters Tönnies Evers, eine Synthese zu finden und aus der Beherrschung der verschiedenartigen Formelemente hier ein Ganzes zu bilden, dem alle Stile und „Schulen“ eingegliedert sind. Das so entstandene Werk wirkt unmittelbar durch seine künstlerische Geschlossenheit. Erst in der Analyse offenbaren sich die divergierenden Bestandteile und lassen um so stärker die Fähigkeit des Meisters zur harmonischen Umformung erkennen. Während das architektonische und ornamentale Gerüst dieser Fassade auf Vredeman zurückgeht, hat Evers den Figurenstil den niederländischen Romanisten entlehnt oder doch deren künstlerische Intentionen erfüllt. Hendrick Goltzius, der Altersgenosse des Lübecker Meisters, findet hier die — in Deutschland wohl überhaupt — erste Verwertung seiner Stiche für Reliefs, und Flötnersche Plaketten, 45 Jahre zuvor in Nürnberg gearbeitet, erleben eine großformige Wiedergabe.

Trotz der Vielfalt an Vorbildern und der Fülle an Einzelteilen wirkt die Orgelfassade (in der alten Fassung) keineswegs überladen und unklar. Gerade in der „Visierung", der Disposition, äußert sich neben der künstlerischen und technischen Vollendung der Arbeit die Begabung des Tönnies Evers. Dieses Werk weist in allen Elementen schon auf die größte und bedeutendste Leistung des Meisters, auf die Kriegsstube im Lübecker Rathaus hin.

Die Kriegsstube.

Vorbemerkung.

Die Ausführlichkeit, mit der dieser Raum behandelt wird, bedarf einer Rechtfertigung. In der ganzen wissenschaftlichen und populären Literatur, die sich mit Lübeck oder mit dieser Epoche beschäftigt, läßt sich das Lob der Kriegsstube und ihres Meisters vernehmen; jeder Autor aber entnimmt ihr etwas anderes und in der Regel nicht das künstlerisch Wesentliche und Bezeichnende. Eine methodische und analytische Untersuchung ist bisher nicht durchgeführt. Die Verarbeitung der Urkunden zu einem Roman oder einer Lebensdarstellung bietet keinen Ersatz. Der formale und der technische Reichtum sind so groß, daß sie eine gesonderte Betrachtung verdienen. Sie soll Aufschluß geben über Sinn und Herkunft des Ganzen und des Einzelnen.

Lübeck war gegen Ende des 16. Jahrhunderts neben Köln noch immer die größte Stadt des deutschen Reiches und eine der größten Europas[56].

Hansische Kaufleute hatten sich überall niedergelassen, in Skandinavien, in England, in Rußland. Die Handelshöfe, Schüttings und Kontore dieser Kaufherren vermittelten und kontrollierten einen großen Teil des europäischen Handels; die aus dieser wirtschaftlichen Stellung resultierende politische Bedeutung Lübecks als Haupt der Hansa schien unerschütterlich. Wirtschaftliche und politische Macht und Blüte sollten ihren stolzen Ausdruck in den Bauten der Stadt finden. Festliche Repräsentation sollte auch nach außen hin von der Bedeutung dieser Stadt zeugen. Das machtvolle, eindringlich-wuchtige Zeughaus entstand; die gotische Marktfront des Rathauses bekam einen geräumigen, weitschichtigen und modischen Vorbau; Tore wurden neu errichtet. Aber nicht nur die freie und Hansestadt baute, sondern auch alte Kompagnien, wie die der Kaufleute oder der Zirkelbrüder, fanden sich wieder zusammen und schufen repräsentative Klub- und Sitzungshäuser. Die Kirchen, von wohlhabenden Bürgern reich beschenkt, konnten ihre Häuser neu ausstatten; überall herrschte wirtschaftlicher Wohlstand und fand seinen sichtbaren Ausdruck in Bauten und Einrichtungen. Die Menschen jener Zeit sahen ihre Stadt auf der Höhe der Macht und glaubten nicht an die Vergänglichkeit dieses Zustandes. Erst dem historisch zurückschauenden Betrachter erscheint dieses Stadium der hansischen Entwicklung bereits als ein Abstieg; er erst weiß die Schließung des Stahlhofes in London als das Ergebnis der Nationalisierung der europäischen Staaten zu werten und er erkennt die Anzeichen, die sich seit der Entdeckung Amerikas mehren und die zu einer Umschichtung der Bedeutung der Meere und damit zum Untergang der hansischen Vormachtstellung und zum

Ende der Hansa führen sollten[57]. Die Lübecker aber suchten die Lage während des ausgehenden 16. Jahrhunderts zu verewigen und in prachtvollen, geltungsbewußten Bauten festzuhalten und zu bannen. Die Stadtgeschichte Venedigs lehrt, daß gerade der beginnende wirtschaftliche und politische Verfall die Bürger zu höchster Bautätigkeit und künstlerischer Förderung antreibt und daß die herrlichsten Denkmäler im Grunde dem Untergang errichtet sind.

Selten hatte eine Stadt einen solchen Auftrag zu vergeben gehabt wie Lübeck den der Ausstattung des Sitzungssaales des Senates im Rathaus. Zwar besaß dieses Rathaus große und kunsthandwerklich gut ausgestattete Räume, wie den von dem älteren Evers gearbeiteten Audienzsaal (s. o.) und den berühmten, mit Städtewappen reich geschmückten Hansesaal; aber dieser Sitzungssaal des regierenden Senates sollte sie alle an Pracht und Vielfalt überragen. Den Auftrag für ein solches Werk übertrug der Rat der Stadt dem Schnitdekermeister Tönnies Evers, dessen frühere Werke Gewähr zu bieten schienen, daß er dieser Aufgabe gewachsen sei. Fast 20 Jahre lang hat Evers hier gearbeitet, von 1594 bis zu seinem Tode 1613.

Das „Nye gemak"[58], das Evers zu schaffen hatte, trägt den Namen „Kriegsstube" zu unrecht und noch nicht lange. Die wirkliche Kriegsstube lag zwar in demselben Geschoß, aber an einer anderen Stelle. 1787 beschreibt Jacob von Melle[59] die Raumfolge mit den damals noch gebräuchlichen alten Namen: zur Linken des Hansesaales liegt die Stadtkasse, das Kabinett des oberen Stadtbuches. „Durch die südliche Tür dieses Saales geht man zur Rechten nach der Kriegsstube, zur Linken nach der Viehaccise und geradeaus nach dem sog. Neuengemach, welches mit schönem Schnitzwerk reichlich ausgezieret ist." Die Anwendung des Namens Kriegsstube auf das Neue Gemach wird erst im 19. Jahrhundert gebräuchlich, wobei ungeklärt ist, ob die Kriegerstatuen oder die Tatsache der Rekrutierung, die alljährlich hier stattfand, zu dieser Namensassoziation geführt haben. Evers sollte keine „Kriegsstube" schaffen, keinen Raum, in dem über Krieg und Frieden beschlossen wurde, sondern eine Stätte für die friedliche Regierungs- und Verwaltungsarbeit eines Ehrbaren und Hochweisen Rates. Die beiden Kriegerfiguren stehen daher also in keinem entscheidenden inhaltlichen Zusammenhang mit der Bedeutung und Funktion des Raumes. Da sich der Name „Kriegsstube" indessen in der populären wie in der wissenschaftlichen Literatur eingebürgert hat, soll er auch in dieser Untersuchung beibehalten werden.

Evers hat dem Repräsentationsbedürfnis des Senates vollauf Genüge getan. Die Fülle und Vielfalt der Ausschmückung überwältigt den Beschauer derart, daß er nur den Eindruck ungeheuren formalen Reichtums gewinnen kann, der zunächst im einzelnen nicht zu erfassen ist. Eine Unzahl ständig wechselnder architektonischer, plastischer und intarsiierter Teile läßt den Blick von einer Einzelheit zur anderen wandern, ohne daß der moderne Betrachter einen Ruhepunkt finden könnte, einen Standort, von dem aus der Raum als Ganzes zu begreifen wäre. Die Masse der anspruchsvollen Einzelheiten zerstört den

Gesamteindruck und macht es unmöglich, den Raum als solchen aufzunehmen und ein Verhältnis zu ihm zu finden. Dazu wirkt sich eine gegen Ende des vorigen Jahrhunderts durchgeführte Deckenerhöhung störend aus. Einen Raum als dynamisches Gefüge zu bilden, war allerdings erst Absicht des Barocks; Evers erstrebte keine Raumwirkung, sondern nur den Eindruck repräsentativen Schmuckreichtums, den er durch Häufung und Variierung immer neuer und selbst einander widersprechender Formelemente auch vollauf erreichte. Seine Konzeption ging dahin, jedes Detail der Verkleidung so zu gestalten, daß es der Betrachtung würdig sei. Und erst die summierende Betrachtung der Einzelteile sollte wirken, nicht die Gesamtschau. So erklärt sich auch das Fehlen einer kompositionellen Einheit, das Zerfallen in Kleinigkeiten, die ohne Rücksicht auf das Ganze ausgeführt zu sein scheinen. Jedes Teil erfordert gesonderte Betrachtung, ja darüber hinaus einen bestimmten frontalen Standort des Beschauers. Jeder Schrägblick verzerrt und vermittelt falsche Eindrücke. Nichts ist daher unrichtiger, als von einem barocken Raum zu sprechen, und aus dieser Voraussetzung die Kleinteiligkeit und den Mangel an Geschlossenheit der Komposition zu tadeln. Es handelt sich nicht um ein dynamisch, sondern um ein additiv zu erfassendes Gebilde[60]. Zu der Substituierung einer barocken Raumabsicht kann allerdings die gewisse Gleichartigkeit der einzelnen größeren Verkleidungsabschnitte, der „Blöcke", führen, aber diese Gleichartigkeit, die nicht sehr weitgehend ist, entspringt nur dem Wunsche nach Beruhigung innerhalb des Ganzen und übrigens auch den technischen Gegebenheiten des Raumes.

Der moderne Betrachter empfindet den Charakter der Neuheit dieses Raumes, der durch eine zweifellos zu stark durchgeführte Restaurierung (die von 1880—1888 der Lübecker Tischlermeister Schumacher an dem sehr verfallenen Raum vornahm) erweckt wird, als störend und peinlich und wünscht statt Glanz und Politur, statt tadelloser Erhaltung und vollkommener Intaktheit aller Teile mehr historische Echtheit. Zudem verwirren eine allzu anspruchsvolle und schwere Stoffbespannung der oberen Wandpartien, die oftmals im Format vergriffenen Senatoren- und Bürgermeister-Portraits und vor allem die historisch unwahre, neo-renaissancistische Kassettendecke und die daran befindlichen riesigen Kronleuchter. Der Eindruck wird ferner verfälscht durch das schwere Gestühl um die Sitzungstische des Senates, das mit seinen großen Wappenpunzungen in den Lederrücklehnen den Raum über Gebühr derb und massiv erscheinen läßt.

Der Untersuchung muß der gegenwärtige Zustand des Raumes zugrunde gelegt werden. Außer weitgehender Erneuerung schadhafter Teile sind bei der Restaurierung auch baulicher Veränderungen vorgenommen, wie die Erhöhung der Decke und der Einbau eines mächtigen Kachelofens; daher stehen auch einzelne Teile der Wandverkleidung nicht mehr an ihrem alten Platz, während andere zur Füllung frei gewordener Stellen ganz neu gearbeitet wurden. Holzwurm und Unachtsamkeit hatten beträchtlichen Schaden angerichtet; Intarsia waren übermalt, und 1817—1819 sollte der ganze Raum — wie es mit anderen Sälen des Hauses tatsächlich geschah — abgerissen werden; nur die Kosten des Abbruches retteten die Kriegsstube vor der Zerstörung.

Eine Reihe alter Aufnahmen, die der Lübecker Photograph Nöhring vor und während der Restaurierung anfertigte, lassen die Veränderungen und Erneuerungen erkennen. Ein Vergleich des alten und des neuen Zustandes kann nicht vollständig durchgeführt werden, da nicht jeder Block damals aufgenommen ist; so sei der Vergleich auf das Portal des Innenraumes beschränkt:

Die linke, der Paneelung vorgebaute Sitzbank reichte spitzwinklig bis an die Sockelzone des jüngeren Kriegers heran, während sie heute rechtwinklig, aber ausgebaucht an die Paneelung anschließt. — Von den perspektivischen Intarsia links neben dem jüngeren Krieger sind auf der alten Aufnahme nur sehr geringe und stark nachgedunkelte Teile zu erkennen. — Von den perspektivischen Intarsien rechts neben dem alten Krieger, die denen neben dem jungen Krieger entsprechen und sie wiederholen, und die den Eindruck des symmetrischen Aufbaues der Gruppe unterstreichen, findet sich auf den alten Aufnahmen überhaupt nichts; vielmehr schloß sich der kannelierte Pfeiler des nächsten Feldes direkt an die rechte Säule neben dem alten Krieger an. Der neuen Symmetrisierung fehlt jede Berechtigung. — Die Lanzenspitzen beider Krieger waren nicht so übertrieben zugespitzt. — Übrigens sind beide Lanzen vollkommen erneuert. — Die Säulenschäfte zu beiden Seiten der Krieger sind unmotiviert vertauscht. Von links stehen sie heute in folgender Reihe: 4, 2, 1, 3, also nur der Schaft 2, rechts neben dem jungen Krieger, hat seinen ursprünglichen Platz behalten. — Die Löwenköpfe über dem jüngeren Krieger, die aus dem Fries hervorragen, sind ebenfalls in ihrer Reihenfolge vertauscht. — Die Köpfe in den Kranzmedaillons im Fries oberhalb der Tür fehlten. — Die Hermen an der Fensterrahmung in der Tür gab es nicht. — Türgriff und -einfassung sind gegen die barocken durch zeitentsprechende ersetzt.

Trotz dieser offenbaren Veränderungen kann man an der sachlichen Richtigkeit des heutigen Zustandes oder doch der erneuerten Einzelheiten nicht zweifeln. Der restaurierte Raum entspricht wohl im wesentlichen dem historischen[61].

Der Untersuchung soll also der heutige Zustand zugrunde gelegt werden. Methodisch empfiehlt es sich, den Raum in Blöcke zu zerlegen und entsprechend eine Sonderbetrachtung der architektonischen, plastischen und intarsiierten Teile vorzunehmen, da das die einzige Möglichkeit ist, die Überfülle an Einzelheiten sachlich zu erfassen.

Die Maße der Kriegsstube sind (nach Sartori[62]) : Länge: 13,6 m, Breite: 8,7 m, Höhe der Wandtäfelung: zirka 2,6 m. Sowohl an der Markt- wie auch an der Breitestraßen-Seite befinden sich je 3 hohe Fenster. Die Mitte der Rückwand des Raumes nimmt ein breiter, ehemals bis an die Decke ragender Sandsteinkamin ein, der die Jahreszahl 1595 trägt und also gleichzeitig mit den ersten Evers-Arbeiten in die Kriegsstube gekommen ist. Der Kamin zeigt Wappen, Hermen und Tugendallegorien, sowie ein Relief, das das Urteil Salomonis darstellt. Flächenteilung und Ornamentstil lassen die Herkunft dieses Stückes aus der Floris-Richtung erkennen. Beide Langseiten des Raumes enthalten je eine Bankreihe, die sich an der Westseite auch noch ein Stück über die Schmalseite erstreckt. Diese Bankreihen bestehen aus großen Kästen, deren Vorder- und Abschlußfront großteilige Intarsiafelder zeigen, die als Schubladen-Andeutungen gebildet sind[63]. Tatsächlich besteht die ganze Fassade nur aus einer Fläche, die perspektivisch unterteilt ist. Die über 10 m langen Bänke tragen keine Sitzplatzeinteilung und haben, da sie unmittelbar der Wandverkleidung vorgebaut sind, auch keine Rücklehnen, so daß der auf ihnen Sitzende entweder gegen die vorspringenden Fensterbänke oder gegen die ebenfalls unregelmäßig gebildete, vielfach in den Raum ragende Paneelung stoßen muß. Vermutlich dienten diese Bänke auch nicht als Sitzplätze des Senats (wie behauptet wird), zumal es schlecht-

hin undenkbar scheint, daß möglicherweise ein Senatsmitglied über 15 m von einem anderen entfernt sitzen mußte. Altes Mobiliar aber, das in der Kriegsstube gestanden haben könnte, ist nicht erhalten. Über diesen Bänken erheben sich die Vertäfelungen, und und zwar so, daß sie jede Wandfläche verkleiden. Da es sich jedoch bei diesen Vertäfelungen um einzelne, in sich geschlossene Blöcke handelt, mußten die frei bleibenden Stücke zwischen den Bänken und Fenstern durch beschlagene oder intarsiierte Holzplatten gefüllt werden.

Eine Einteilung und Numerierung der Blöcke erscheint aus Gründen der Übersicht notwendig. Dabei werden die einzelnen Abteilungen als geschlossene Einheiten angesehen, die ohne Gefahr voneinander abgetrennt werden können. (Die Numerierung geschieht dabei von einem Standort innerhalb des Raumes aus und beginnt an der nördlichen Schmalseite.)

Block I: Rechts vom alten Krieger bis zum Kachelofen.
Block II, III, IV: Einzelne, durch Fenster getrennte Vertäfelungen an der Breitestraßen-Seite.
Block V: Südliche Schmalseite, rechts an das Fenster anschließend. Nur links von einer Säule flankiert.
Block VI: Anschließend an V bis zum Kamin.
Block VII: Rechts vom Kamin bis zum Ende der Bankreihe.
Block VIII: Anschließend an VII, herumgeführt bis zum Fenster der Markt-Seite (also zweiteilig).
Block IX und X: Einzelne, durch Fenster getrennte Vertäfelungen an der Markt-Seite.
Block XI: Nördliche Schmalseite von der Ecke bis zum jungen Krieger (Doppelblock).
Block XII (Mittelstück): Krieger und Eingangstür.

Zwischen den einzelnen Blöcken besteht eine prinzipielle Ähnlichkeit. Wenngleich im einzelnen kein Block einen anderen wiederholt, finden sich doch an allen die gleichen Konstruktionselemente. Architektonische, plastische und eingelegte Teile bilden in jedem Falle die Blockkomponenten. Trotz der verschiedenen Häufigkeit dieser Techniken innerhalb der einzelnen Blöcke fällt doch kein Block durch besondere Plastizität oder besondere Flächigkeit aus dem Gefüge des Ganzen heraus. Ebenso sind die Größenabmessungen der Einzelteile aufeinander abgestimmt.

Allen Blöcken gemeinsam ist eine durchgeführte oder angedeutete Aufteilung in Felder, Nischen und Vorbauten. Fast allen sind Säulen mit verzierten Schäften vorgelegt, fast alle tragen vorkragende durchbrochene Gitter oder Bügel, auf denen sich Hermen befinden. Die Blöcke II, III, IV, V und VIII folgen dem gleichen architektonischen Schema. Grundrisse und Aufrisse sind fast kongruent. Nur die Intarsia und der figurale Schmuck weichen derart voneinander ab, daß zunächst keinerlei Ähnlichkeit zwischen diesen Blöcken zu bestehen scheint.

Schema A: Der Block zerfällt in 3 Felder, ein breites Mittelfeld und 2 schmale, einander entsprechende Seitenfelder. Aus der Grundfläche des Mittelfeldes ragt zu unterst ein Kasten hervor, auf dem sich, nach einer Überleitung durch eine Eierstab-verzierte Zwischenleiste, ein schmaler Kasten erhebt, der die Basis für den eigentlichen Aufbau bildet. Auf diesem schmalen Kasten erheben sich zwei von schmalen Sockeln ausgehende, stark in den

Raum vortretende durchbrochene bügelartige Pilaster. Auf der oberen Einmündung dieser Pilaster in die Fläche ruhen Konsolen, die den Standort für 2 Hermen (einen männlichen und eine weibliche) bilden, deren Köpfe mit jonischen Kapitellen belastet sind. Zwischen den Bügeln liegt, nochmals durch einen kleinen Kasten basiert, eine halbzylindrische Nische, deren Halbkugel einer stark geriffelten Muschel nachgebildet ist. Darüber ragt ein ausgeschwungener Kragstein hervor, auf dem, sowie den beiden Kapitellen auf den Köpfen der Hermen, eine Gebälkzone Halt findet. Diese Gebälkzone besteht aus vorspringenden oberen und unteren Leisten, zwischen denen sich, durch Kragsteine gehalten und gegliedert, ein schmales Friesband befindet. Über dieser Gebälkzone steigt, geschwungen und mehrfach abgesetzt, ein gerader oder kurvierter Giebel auf, der sich jedoch nicht schließt, sondern in seiner Mitte meist volutierend auslaufende Akroterien umfaßt. Hinter diesem Giebel setzt sich, allerdings flächiger, der Aufbau fort: auf Pfeilern ruht, nach Vermittlung durch eine Zahnschnittreihe, die Deckplatte, die zugleich den waagerechten Abschluß des Mittelfeldes aufnimmt und unterstreicht. Vor der Grundfläche der Seitenfelder erheben sich, bis in die Höhe der beiden unteren Kästen des Mittelfeldes reichend, Sockel, die die Basis für Dreiviertelsäulen abgeben. Die Säulenschäfte bestehen aus 3 Ringplatten, über denen stark hervortretende reliefplastische Zylinder stehen. Die Säulen deuten entweder durch gelbe und braune senkrechte Streifen eine Kannelierung an oder sind von ebenfalls farbigen spiralförmig verlaufenden Bändern umzogen, zwischen denen an der Frontseite ein senkrechter, aufgeteilter Streifen verläuft. (Gelegentlich wechselt auch die Richtung der Bänder, so daß sie aufeinander stoßen.) Den Abschluß der Säulen bieten korinthische Kapitelle, die in der gleichen Höhe wie die Aufbauten des Mittelfeldes enden.

Auch die Blöcke IX, X und XI folgen einem gemeinsamen architektonischen Schema, das nicht wesentlich von dem Schema A abweicht. Diese Blöcke sind breiter und bedingen, bei fast gleicher Gestaltung der Mittelfelder, eine Verdoppelung der Seitenfelder. Die auch hier wieder stark voneinander abweichende Ausführung der Grundfläche und der Einzelheiten verwischt zunächst die Gleichartigkeit der architektonischen Anlage. (Zudem wiederholt sich in Block XI das Mittelfeld und schließt noch einmal an das linke Seitenfeld an.)

Schema B: Der Block zerfällt in 3 Felder, ein Mittelfeld und 2 fast ebenso breite, einander entsprechende Seitenfelder. Das Mittelfeld gleicht dem des Schemas A, ist aber etwas gedrungener, so daß zwischen der Gebälkzone und dem Giebel Platz für eine weitere Zone entsteht, die mit Voluten-geschmückten Kurvaturen den eigentlichen Giebel vorbereitet. Abweichend von Schema A erhebt sich zu Seiten der Nischenmuschel neben den Hermen noch einmal je ein kleines durchbrochenes Gitter, dessen Ausbauchung die großen Gitter oder Bügel wiederholt, und das auf Krallen-besetzten Füßen, die als Sockel fungieren, steht.

Der Grundfläche der Seitenfelder sind hier statt der Sockel Kästen vorgebaut, die die Standfläche für je 2 Säulen abgeben. Die Säulen entsprechen denen des Schemas A. Die Fläche zwischen den Säulen teilt sich in 2 übereinander stehende Hälften, die — durch Zwischenzonen gegeneinander abgesetzt — Rahmen für Bogenfelder bilden. Die oberen Felder sind Gewölben und ihren architektonischen Stützen nachgebildet. Ein durch übereinander gelegte Platten mit geschwungenen Seitenabschlüssen gebildetes Giebelfeld schließt in der Höhe der Säulenkapitelle und des Mittelfeldes ab. Der architektonische Aufbau dieser Seitenfelder des Schemas B kommt an konstruktiver Logik nicht an die anderen Felder heran.

Auch die 3 Blöcke VI, VII und XII lassen sich zusammenfassen, obwohl sie untereinander stark differieren. Block VI und VII verhalten sich zu XII wie Schema A zu B in Hinsicht auf die einfache

oder doppelte Säulenrahmung. Als Einheit heben sie sich klar von den beiden anderen Gruppen ab. Bei Block XII kann die Tür als Mittelfeld gelten.

Schema C: Die Blöcke beginnen bereits auf dem Fußboden, bedienen sich also nicht der Bankreihe als Basis. Die Mittelfelder dieser 3 Blöcke sind in 2 rechteckige, übereinander stehende Flächen geteilt, zwischen denen sich ein breiter Streifen hinzieht. An Stelle der Mitteldarstellung auf Block VI und VII ist in die Tür eine Scheibe eingelassen. Die Felder wirken flächig, und nur das obere Feld von VI ist — konstruktiv tektonisch — als Aufbau gedacht.

In den Seitenfeldern des Blockes XII befindet sich je ein vollplastischer Krieger in antiker Rüstung, der die ganze Höhe des Raumes zwischen Sockel und Fries einnimmt.

Auf den Mittelfeldern und Säulenkapitellen aller Blöcke liegt eine kräftige, perlstabverzierte Leiste, die einem mit halbplastischen Figuren geschmückten Fries als Basis dient. In diesem Fries befinden sich aus Alabaster geschnittene Wappen. Der Fries wird von einem Zahnschnittband begrenzt, dem eine Eierstab-geschmückte schmale, vorspringende Zone folgt. Darüber liegt (bei den Mittelfeldern zurückspringend) eine mächtige, dreifache Abschlußleiste, an der Tropfen hängen. Zwischen dieser Abschlußleiste — die das Getäfel nach oben hin gegen den Stoffbehang begrenzt — und auf ihr verankert, bilden Kragsteine, die mit Köpfen und Fratzen versehen sind, und die den Friesstreifen in Verlängerung der Säulen skandieren, eine Verbindung zu der Abschlußleiste der Felder. Auf der oberen Abschlußleiste erhebt sich über Block XII noch der rahmende Aufbau für ein Alabasterrelief, das die Königin von Saba vor König Salomo darstellt. Dieser Rahmen trägt auf Pfeilern 2 Hermen, über denen sich noch einmal die Abschlußzone der Vertäfelung wiederholt, mit Deckplatten und Fries. Darüber erhebt sich ein rechtwinklig zusammenlaufender Giebel, der die Alabasterdarstellung eines segnenden Gottvaters einfaßt. Auf den Seiten dieses Giebels liegen großteilige Rollwerkabschlüsse mit volutierenden Endigungen. Im alten Zustand der Kriegsstube erhob sich unmittelbar hierüber die Decke.

Die seitlichen Innenflächen der Fenstereinfassungen tragen hohe, intarsiierte Maureskenflächen, deren Schäfte aus Reliefs mit figuralen Darstellungen bestehen.

Ob als Fußbodenfüllung ursprünglich Fliesen oder Bohlen verwandt sind, läßt sich nicht mehr feststellen. Heute ist der Raum parkettiert.

Diese Beschreibung und Zerlegung der Kriegsstube dient nur dazu, die methodische Grundlage für die notwendigen Einzeluntersuchungen zu bilden. Nach den einleitenden Feststellungen über die Raumabsicht scheint es gerechtfertigt (und erlaubt), jedes Einzelteil als vollgültigen Gegenstand der Untersuchung anzuerkennen.

Tönnies Evers war ein Schniddeker; das bedeutet, er war imstande, nicht nur zu tischlern, zu schnitzen oder eingelegte Holzarbeiten zu verfertigen, sondern in allen diesen kunsthandwerklichen Disziplinen als ein Meister zu erscheinen. Deshalb muß auch jedes dieser Gebiete gesondert behandelt werden, und zwar in der Reihenfolge: Architektur, Intarsia und Plastik.

Für das Ende des 16. Jahrhunderts ist es bezeichnend, daß bewährte Meister oder auch Theoretiker Musterbücher herausgeben, in denen sie nicht nur Ornamentteile abbilden, sondern vollständige architektonische Einzelheiten so vorzeichnen, daß jeder Meister ohne Schwierigkeit nach ihnen arbeiten konnte. Die Goldschmiede bedienten sich schon lange solcher Musterbücher, und selbst Schongauer erfand für diese Technik Geräte. Die Schreiner begannen erst um die Mitte des 16. Jahrhunderts, erprobte Risse zu veröffentlichen, mit denen sie sich ursprünglich nur an die Mitmeister, dann aber auch — als Selbstzweck — an ein breiteres Publikum wandten. Oft genug hing die Beliebtheit eines Meisters von der Neuheit seiner Vorlagestiche ab. Sie waren es auch, die als eigentliche Träger jedes neuen Stiles (denn Roll- und Beschlagwerk, sowie später Knorpel und Ohrmuschel, sind letztlich Ausdrücke eines Stiles) und seiner Verbreitung gelten mußten. Vredeman de Vries und Cornelis Floris fanden so unvergleichlich erfolgreiche Aufnahme, da sie sich in weitestem Maße der Publikation ihrer Formideen durch Stiche bedienten. Neben den in Deutschland lebenden niederländischen Meistern gebührt diesen Stichwerken der Hauptanteil an dem Siegeszug niederländischer Ornamentik während des 16. Jahrhunderts. Erst allmählich beginnen auch die deutschen Handwerker mit der Erfindung und Herstellung solcher Meisterbücher. Wendel Dietterlin, dessen in Straßburg erscheinende Architekturbücher zugleich den Höhepunkt und Abschluß dieser Entwicklung bilden, schuf einen neuen Stil — oder gab einem neuen Stil als erster durch die Reihe seiner Veröffentlichungen Ausdruck und Gültigkeit. Vor ihm oder gleichzeitig mit ihm entwarfen eine Reihe deutscher Schniddeker in sogenannten Schweyffbüchern Vorlagen für Einzelteile der Ornamentik und für ganze architektonisch geschlossene Portale, Wandverkleidungen, Truhen und Möbel. Bezeichnend allerdings für diese wie für die niederländischen Leistungen bleibt es, daß sie sich stets auf Details, auch im weitesten Sinne, beschränken und niemals einen Raum als Selbstzweck konzipieren[64]. Wie bei Evers setzen sich auch bei den Vorlagenstechern Räume aus gehäuften Einzelheiten zusammen, bilden also das Produkt einer Summierung. Dabei erhält auch die Plastik ihren Platz im Gefüge solcher Einzelteile; auch sie soll nicht um ihrer selbst willen beachtet werden, sondern im Rahmen architektonischer Aufbauten. Der Zusammenhang zwischen Ornamentik, Architektur und Plastik darf nicht gestört werden.

Tönnies Evers griff für die Arbeit an der Kriegsstubenarchitektur nicht auf die niederländischen Stecher zurück, sondern benutzte die Musterbücher der deutschen Autoren um 1600.

Aus der Beschreibung der einzelnen Blöcke in der Kriegsstube ging hervor, wie bewußt logisch im architektonischen Aufbau an fast allen Stellen verfahren war. Das Verhältnis von tragenden und lastenden Gliedern ließ sich, vor allem an den Mittelstücken der Blöcke, klar erkennen. Der Charakter des Statischen war an jeder

Stelle betont. Mit dieser Gliederung bleibt Evers bewußt allen jenen Bestrebungen fern, die eine Auflösung dieser Statik, eine Verwischung der Grenzen und der architektonischen Funktionen der Glieder wünschten. Und damit ordnet sich der Stilwille des Meisters der Spätrenaissance ein und lehnt alle Eingriffe der von Wendel Dietterlin proklamierten Atektonik und des daraus hervorwachsenden Knorpelwerkes und Ohrmuschelstils ab. Trotz aller atektonischen, „malerischen" und aufgelösten Füllungen bleibt in jedem Block der architektonische Aufbau in vollendeter Klarheit und Übersichtlichkeit erkennbar.

So liegt die eine Grenze der Vorbilder für die Architektur der Kriegsstube bei den Niederländern, die andere aber bei Wendel Dietterlin: die Architekturstiche der deutschen Meister der Zwischenzeit sind für Evers verbindlich.

Wie auch in fast allen folgenden Gruppen lassen sich genaue, d. h. offensichtlich kopierte Vorlagen für die Kriegsstube nicht finden. Evers scheint selbständig genug gewesen zu sein, aus dem ihm bekannten Material neue Formverbindungen zu bilden, die zwar in allen Elementen, nicht aber im Ganzen mit den Vorlagen übereinstimmen. Zudem reicht keine der Vorlagen auch nur im entferntesten an den Schmuckreichtum dieses Raumes heran; allerdings beschränken sie sich alle bewußt auf den architektonischen Apparat, dem nur selten eine plastische oder intarsiierte Form beigegeben ist.

Guckeisen und Veit Eck gaben 1596 in Straßburg ein Buch mit architektonischen Portalen heraus[65] (Berlin O. S. 806. mtl.[66]).

Diese Blätter enthalten in nuce das Aufbauschema der Kriegsstubenblöcke. Blatt 5 zeigt die gleiche Aufteilung in Mittel- und Seitenfelder, vor denen Säulenpaare auf Sockeln stehen, die eine dreifach gegliederte, für Intarsia ausgesparte Fläche rahmen, während das Mittelfeld aus einer schlichten Tür besteht, deren Mitte ungefüllt mit einem Giebeldach versehen ist. Säulen- und Türabschluß liegen auf gleicher Höhe. Darüber läuft ein starker Friesstreifen, auf dem sich, mit seitlichen Abschlüssen, ein Oberbau erhebt, der wieder als Rahmen für eine Darstellung dienen kann. Proportionen und Anlage entsprechen grundsätzlich dem Block XII der Kriegsstube. Auch Blatt 8 dieses Buches gibt das Grundschema der Mittelstücke der Blöcke Schema B: Sockel, Nische, Statik des Aufbaues gleichen einander; nur fehlt hier wieder alles Beiwerk der Hermen und der Giebelvariationen. Genauer entspricht noch das Blatt 6 in Einteilung und Einzelheiten den Seitenstücken der Blöcke. Die Schäfte der korinthischen Säulen bleiben hier freilich einfach mit Beschlagwerk verziert, und die dort durch Blumen- und sonstige Intarsia geschlossenen Nischen sind hier wirklich ausgeführt; allein im Prinzip nähern sich Vorlage und Ausführung.

1600 gab Jacob Ebelmann ein „Architektura Lehrbuch" heraus (Berlin O. S. 810 mtl.[67]). Hier finden sich zwar kompliziertere Bauten, aber sie lassen sich auf die Bestandteile reduzieren, die auch in der Kriegsstube verwandt sind.

Blatt 2 bringt eine der Kriegsstubentür vergleichbare Türrahmung, sowie die zwischen den Kästen der Bänke intarsiiert wiedergegebenen Pilaster. In Blatt 6 treten vor allem die Muschelnischen, die Bügel, die gespaltenen Giebel und die aufliegenden, maskengeschmückten Konsolen auf, außerdem die Knöpfe, Tropfen und Voluten. In der Kriegsstube nicht zu finden sind nur die Seiten-Akroterien und die Anwendung einer Vase als statisches Element.

Guckeisen und Ebelmann ließen 1599 in Köln ein Portalbuch erscheinen (Berlin O. S. 808 mtl.[68]).

Das Titelblatt, das mit 1598 bezeichnet ist, macht die Quader- und Rustikateile in der Kriegsstube verständlich. Auch die sonst seltenen Bügel ähneln den dortigen formal und in ihrer Bestimmung.

Die Vorlagewerke von Guckeisen, Eck und Ebelmann enthalten den gesamten architektonischen Apparat der Kriegsstube. Darüber hinaus kommen sie gelegentlich den ausgeführten Blöcken der Kriegsstube außerordentlich nahe. Wesentlich aber ist die Feststellung, daß die architektonischen Tendenzen der Gliederung und Statik Grundlage bilden für den Entwerfenden wie für den ausführenden Meister. Die Füllung und Ausgestaltung des Gerüstes interessierte die Verfasser der Architekturbücher nicht. Für einen Meister aber, der einen Raum ausstatten sollte, genügte das Gerüst allein nicht. Woher Evers die Vorlagen für diese Arbeiten nahm, sollen die Untersuchungen über die Plastik und die Intarsia zeigen.

Intarsia.

Die überaus reiche Verwendung von Intarsien gibt der Kriegsstube in wesentlichen Zügen das Gepräge. Die verwirrende Vielfalt dieser eingelegten Arbeiten und ihre geschickte Verwertung im architektonischen und plastischen Rahmen zeichnet die Kriegsstube vor allen Räumen der gleichen Zeit aus. Der Formenschatz, der angewandt ist, läßt selbst dann noch erstaunen, wenn man ihn in Gruppen und Richtungen auflösen und zusammenfassen kann. Die Geschlossenheit des Eindruckes trotz der einander im Grunde ausschließenden Stile und Richtungen, die hier nebeneinander auftreten, beweist den Geschmack und die künstlerische Fähigkeit des Meisters[69].

Um die Intarsien zu erfassen, ist es notwendig, sie in 5 selbständige Gruppen zu zerlegen.

1. Geschlossene Einzelszenen. An Block I, VI, VII, IX, X, XI und XII befinden sich, durch Rahmung isoliert, Einzelbilder, auf denen Blumenstücke, Soldaten und Wappen-haltende geflügelte Frauen dargestellt sind.

Die Blumen, die meist in Vasen stehen, lassen sich botanisch nicht immer benennen; sie weisen aber durch ihre Stellung in Nischen darauf hin, daß in den wirklichen Wandvertiefungen vermutlich auch Blumen stehen sollten. Ihre Herkunft läßt sich nicht genau festlegen, sie sind allgemein bekannte Modeerscheinungen jener Epoche und überall wiederzufinden[70]. — Die Soldaten stehen in bewußtem Gegensatz zu den plastischen Kriegern; sie zeigen die Tracht damaliger Soldaten, sind stutzerhaft angezogen, bewegen sich tänzerisch und maniriert. Die Soldaten von Block VI und VII gleichen einander (nur seitenverkehrt), während der von Block I in anderer Haltung und vor einer anderen Kulisse steht. Dieser Soldat zeichnet sich durch eine besonders vollständige Waffenrüstung aus. Vorbilder für diese modischen Krieger gab es zahlreich in den Stichwerken des ausgehenden 16. Jahrhunderts. Als Beispiel für viele andere kann der Goltzius-Stich von 1587 (B. III., 97) angesehen werden, dessen Typ diesen Kriegern sehr nahekommt, dem aber das spezifisch manieristische fehlt[71]. — Die geflügelten Frauen (Block VI) tragen ebenfalls Zeitkostüme und halten das Doppeladlerwappen mit Krone vor sich; auch sie sind zur gleichen Zeit geschnitten und unter Seitenwechsel eingelegt.

2. Figurale Füllungen. Unter figuralen Füllungen sollen alle die Intarsien verstanden sein, die Menschen oder Tiere darstellen, aber nicht als besonders gefaßte Schaustücke gelten können; also die Sockelmasken, die Ovalfüllungen an der Tür, die mit Tieren oder Ruinen[72] geschmückt sind, sowie alle die Blockfüllungen (vor allem III und IV), die zwischen Ranken und Ornamenten Darstellungen wirklicher oder fabelhafter Wesen tragen.

An solchen Füllungen findet sich in Block II: Drachenköpfe mit pfeilartigen Zungen; III: Menschenköpfe auf geringelten Schneckenleibern, Fratzen, zwischen Pflanzen stehende bocksfüßige Satyrn, die auf ihren Köpfen mittels einer Stange Vögel und Blumenkörbe balanzieren; gefiederte Engelsköpfe und ein martialisch aussehender Männerkopf; IV: ähnelt auch in der Anlage dem vorigen; die Intarsia verwischen alle architektonischen Grenzen und werden reiner Flächenschmuck. Vasen voll Blumen, Türme mit Kugeln, Männerfratzen zwischen Rankenwerk und parodistische Löwenköpfe; VII: Männerfratzen und (am Sockel) antropomorphe Sonnenscheiben in Ranken. Diesen Füllungen gemeinsam ist der Charakter des Grotesken. Sie verzerren vorhandene Objekte und erfinden neue Mischbildungen aus Menschen und Tieren, oder ornamental ausklingende menschliche Körperteile. — Dagegen wirken die Ovalfüllungen an der Tür durchaus naturalistisch. Dargestellt sind ein springender Hirsch, ein Luchs und ein Tier, das an der Leine liegt und wie ein Kalb aussieht. Während diese Tiere ihre Herkunft aus den zeitgenössischen Jagddarstellungen (de Bry, Virgil Solis u. a. m.) oder aus den Reineke-Fuchs-Illustrationen nicht verleugnen, ist es schwieriger, für die unbegrenzten Intarsia, die sich über die Blöcke hinziehen, Vorlagen zu finden. Musterbücher für Einlegearbeiten sind kaum bekannt, es sei denn für Mauresken. Am nächsten kommt das allerdings erst später herausgegebene Stickmusterbuch von Andreas Bretschneider[73], in dem derartige Formen für ein den Intarsia nicht ganz fernes Gebiet zusammengetragen sind. Bretschneider wiederholt nur beliebte und viel angewandte Muster einer früheren Zeit. Benennt man den Sachcharakter dieser Gruppe grotesk, so ist der Stilcharakter maniristisch.

3. Scheinarchitekturen. An einigen Blöcken erstreben die Intarsien keine Flächenfüllung der Felder, sondern tragen vielmehr zur Gliederung und architektonischen Logik bei[74].

Das geschieht einmal dann, wenn die Musterung der Intarsien quaderartig den Eindruck einer gemauerten Fassade vermittelt, sowie dann, wenn auf der Fläche durch Perspektiven eine an sich nicht vorhandene Tiefe angedeutet wird. Durch perspektivische Konstruktionen erscheinen die meisten Säulen als freistehend, während sie tatsächlich vor den Feldern nicht einmal rundplastisch gebildet vorgebaut sind. Türen, Klappen und Laden in geöffnetem Zustande befinden sich auch an architektonisch nicht immer motivierten Stellen. Jedoch durchbrechen diese Scheinarchitekturen oftmals das sonst leicht starre Gefüge der Blöcke und lockern so die Fassade, ohne aber den Raum sprengen und barocke Eindrücke erreichen zu sollen. Dazu fehlt ihnen vor allem die Konsequenz und perspektivische Richtigkeit. Eine Gruppe perspektivischer Darstellungen, in denen spiralförmige Körper und Holzbauten eine Art Trichter in den Wänden bilden, ohne wesentlich andere als ornamentale Effekte zu erreichen, geht auf das Perspektivenbuch von Lorentz Stöer[75] zurück; Stöer läßt allerdings noch wildere Gebilde entstehen und durchzieht sogar an sich naturalistische Darstellungen mit solchen Aufbauten und Trichtern aus Rollwerk und Holzverschalungen; nur als Intarsia waren solche Formvorstellungen denkbar. — In diese Gruppe gehören auch die eingelegten Triglyphen und andere Bauteile, die (Block XI) notwendige Architekturglieder, auch Buckelungen, durchaus täuschend wiedergeben[76].

4. Ornamentale Füllungen. Die häufigsten Intarsien sind allerdings weder figurale, noch architektonische, sondern ornamentale

Flächenfüllungen. Fast jeder Block enthält, frei oder gerahmt, selbständig oder als Glieder einer höheren Ordnung solche Füllungen[77].

Neben dem aufgelegten steht intarsiiertes Beschlagwerk. Alle modischen Formelemente sind vertreten: die zierlich verschlungenen, spitzen, elegant ausklingenden Ornamente, die wie Kunstschmiedeerzeugnisse wirken; die verschnörkelten, leichten Formen, deren Endigungen die Mittelstücke durchbrechen und Schlaufen und Ringe bilden, so daß sie wie gewalztes Lederrollwerk erscheinen; die massiven Beschlagwerk-Andeutungen, und die pflanzlich-lappigen Gebilde, bei denen Blütenkelche aus Vogelköpfen, die ihre eigenen Hälse durchbeißen, bestehen — oder aus Löwen, Einhörnern, Drachen, Greifen und krebsartigen Fabelwesen, die Perlen- und Schotenformen enthalten.

Diese 4 Möglichkeiten, die hier angewandt (und klar zu erkennen) sind, finden sich, programmatisch zusammengestellt, in den Schweiffbüchern von Gabriel Krammer[78], Guckeisen und Ebelmann. Krammers Schweiffbüchlein erschien allerdings erst 1611; aber es bringt auch die alten, beliebten Ornamente in großer Auswahl und in der typischen Musterbuchanordnung zusammen, weshalb er am einfachsten herangezogen werden kann. Die letzte und damals neueste Möglichkeit einer Flächenfüllung ist dabei die der Tier- und Pflanzenmischung, die vielleicht in jenem Jahre erstmalig herausgebracht und daher auch am geringsten in der Kriegsstube vertreten ist (Block I und V). Als Vorbilder für diese Intarsiagruppe können gelten: für die geschmiedet wirkenden, eleganten: Guckeisen und Ebelmann, Schweyfbuch Köln 1599, Bl. 21 (Berlin O. S. 808 mtl.)[79]. Für die durchbrochenen verschlungenen: Gabriel Krammer, Schweiffbüchlein, 1611. Jonica I Fol. 11. (Berlin O. S. 810 m.)

Für die dem Beschlagwerk nachgebildeten: Gabriel Krammer, Schweiffbüchlein, Tuscana III, Fol. 3 (s. o.)[80].

Für die lappig-grotesken: Gabriel Krammer, Schweiffbüchlein, Corintia II, Folio 19 (s. o.).

5. Mauresken. Am eigentlichen Getäfel finden sich Mauresken nur am Block XI an den Sockeln der beiden Seitenfelder. Außerdem aber sind die Fenstereinfassungen über den Reliefs mit einer hohen Schicht verschiedenartiger Mauresken gefüllt.

Das unter dem Namen „Flötner" gehende Maureskenbuch, dessen wirklicher Verfasser unbekannt ist, brachte dieses arabische Formelement den europäischen Benutzern noch in ziemlich reiner Form. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts indessen hörte es als selbständiges Ornament auf und wurde in andere hinein verarbeitet. (Möglicherweise verlief die Entwicklung so, daß dieses Ornament von sich aus sich in die anderen Formen hineinrankte.) Während die Sockelfüllungen noch durchaus reine Mauresken zeigen (wohl durch die Kleinheit der Füllfläche erleichtert), treten diese Ornamente an den Fensterrahmungen nur zwischen einem ebenfalls intarsiierten Gerüst auf, das sie umranken und verunklären. Hier handelt es sich um ein Roll- oder Beschlagwerkgerüst, und also um typische Spätzeit-Mauresken. Die Fensterrahmungen zeigen übrigens im ganzen nur 3 Muster; jedes Muster ist jedoch viermal vorhanden, wobei nach der bekannten Intarsiatechnik zwei als Negativschnitte der anderen beiden zu betrachten sind. Tabellarisch sieht die Stellung folgendermaßen aus:

rechts von II gleich links von III,
gleich rechts von VIII, gleich links von IX;
rechts von III gleich links von IV,
gleich rechts von X, gleich links von XI;
rechts von IV gleich links von V,
gleich rechts von IX, gleich links von X.

Die Vorbilder dieser Mauresken liegen, wenn nicht genau, so doch sehr ähnlich, in den Vorlagebüchern von Balthasar Sylvius[81] und Sibmacher[82].

Mit diesen 5 Möglichkeiten, die in der Kriegsstube Anwendung gefunden haben, ist offenbar der Vorrat der Zeit an Intarsiastilen

überhaupt erschöpft[83]. Aber außer diesen vielfältigen Arbeiten bediente sich Evers auch noch des einfachsten Mittels, eine Täfelung abwechslungsreich und bunt zu gestalten, indem er das Grundholz in seiner unbearbeiteten Maserung wirken ließ.

Der persönliche Anteil des Meisters an diesem Teil der Arbeit ist schwer zu ermessen. Unmöglich allerdings stammen alle Intarsien von Evers; die technische Ausführung einzelner Gruppen weicht derartig von der anderer ab, daß fast für jede Gruppe eine Hand in Anspruch genommen werden müßte. Auch stilistisch schließen etwa die Gruppen 1 und 2 einander aus. Ferner läßt sich ein Unterschied in der prinzipiellen Bedeutung der Intarsia für die einzelnen Blöcke feststellen; denn während Block III und IV fast vollkommen überzogen sind mit vielfarbigen figuralen Füllungen, zeigt Block XI nur sehr wenige, zweifarbige und der tektonischen Ordnung weitgehend dienende und untergeordnete Einlegearbeiten.

Die Krieger.

Zu beiden Seiten der mit kleinteiliger Intarsia reich verzierten Innentür stehen, von je einem Säulenpaar gerahmt, auf hohen Podesten 2 dreiviertel lebensgroße Krieger. Durch ihren Standort überragen sie den Betrachter und erreichen fast die Höhe der Tür, so daß ihre Lanzen sogar noch über die obere Abschlußleiste hinaus und in den Puttifries hineinreichen. Ihre architektonische Bedeutung wird durch die Säulen, deren Schäfte noch einmal kleinteilig verziert sind, wirksam unterstrichen. Die Krieger betonen die symmetrische Axialität des Raumes. Damit aber leiten sie zugleich in den Raum ein.

Die erhaltenen Urkunden sprechen — so wenig sie es bei den Figuren der Petri-Orgelfassade taten — mit keinem Wort von diesen Kriegern, so daß die Autorschaft des Tönnies Evers archivalisch nicht zu belegen ist. Aber von den am Werk beteiligten Gesellen und den sonstigen Lübeckern Meistern kann keiner als Verfertiger in Frage kommen, es sei denn, daß ein nicht erfaßbarer „Bildensnyder" derlei plastische Arbeiten erledigte; aber die Wahrscheinlichkeit ist so gering, daß die Hand des mit der Ausstattung der Kriegsstube betrauten Meisters getrost für diese Krieger wie für die Orgelfiguren in Anspruch genommen werden kann.

Eine Datierung innerhalb der 19jährigen Arbeitszeit an der Kriegsstube ist noch nicht versucht. Stilistisch stellen beide Figuren ohne Zweifel eine Einheit dar, so daß zumindest ihre Entstehungszeit untereinander nicht differiert. Beide stehen den Frauengestalten der Petri-Orgel ebenso fern wie den Frauen in der Großen Kommissionsstube im Kanzleigebäude von 1613, bilden aber das notwendige Bindeglied zwischen beiden, die als Produkte einer stilistischen Entwicklung sonst nicht verständlich wären. Entwicklungsmäßig, stilgeschichtlich und psychologisch bieten die Jahre 1600 und 1601 die größte Wahrscheinlichkeit als Entstehungsjahre dieser Skulpturen: entwicklungsmäßig — der Raum war in seinen Grundzügen fertig und zumindest Portal und linke Schmalseite waren vollendet (Block IX,

X, XII); stilistisch — der Weg von der Petri-Orgel bis zu diesen Schöpfungen ließ sich kaum schneller durchschreiten, so wenig als größere zeitliche Nähe zwischen den Kriegern und den Frauen der Kommissionsstube erforderlich scheint; psychologisch endlich — seit dem März 1599 war Evers seines Postens als Ältermann der Schniddeker vom Rat auf Anzeigen der Mitmeister enthoben[84], und wenn er auch seit April desselben Jahres wieder arbeiten durfte, so blieb doch fortan eine gespannte Haltung zwischen ihm und seinen Amtsbrüdern, die 1600 und 1601 zu einem vollkommenen Bruch führte, der erst nach einem langwierigen Prozeß notdürftig überbrückt werden konnte. Im Jahre 1600 fanden die Schniddeker eine Gelegenheit, Evers moralisch zu diffamieren, und während vieler Monate des folgenden Jahres übten die Meister einen solchen Zwang auf alle Gesellen aus, daß Evers vollkommen ohne Hilfe arbeiten mußte. Und so besteht eine gewisse Wahrscheinlichkeit, daß er in diesen 2 Jahren der erzwungenen Muße sich auf sich selber besann und allen Anfeindungen zum Trotz plastische Werke schuf, die ihn in eine Reihe mit den großen deutschen Künstlern dieser Jahrhundertwende stellen.

So wurden die für den Handwerker bitteren Jahre für den Künstler Jahre der Besinnung, und die besinnliche Pause im Leben des 50jährigen führte zu einer Auseinandersetzung mit den künstlerischen Tendenzen der Zeit.

Beide Krieger bestehen aus Eichenholz und sind (bis auf die Lanzen und den Schwertknauf des Älteren) aus einem Stücke gearbeitet. Die Maserung des Holzes tritt nicht als künstlerischer Faktor auf, sondern scheint überhaupt nicht beachtet. Der jüngere Krieger mißt 1,29 m, der ältere 1,30 m, wozu noch die jeweils 1,60 bis 1,65 m hohen Lanzen hinzukommen. Die Lanzen sind (neuerdings?) herausnehmbar, und ebenso der Schwertknauf des älteren Kriegers. Die Rückseiten beider Figuren blieben unbearbeitet, so daß die Krieger stets einer Rückwand bedürfen.

Beide Figuren stehen, und zwar so, daß das jeweils der Tür entferntere Bein vorgesetzt und als Spielbein gedacht ist. Kontrapostisch zu dieser Stellung sind die Köpfe der beiden der Tür zugewandt, wobei ihre Blicke sich theoretisch in der Mittelachse des Raumes treffen, und zwar in geringer Entfernung von der Tür.

Beide Figuren tragen antikische Rüstungen; Lederpanzer, Himation, ein rockartiges Untergewand, das nicht über die Knie reicht und auf dem sich Masken und Gorgoneia befinden, Wehrgehänge, Lanze, Lorbeerkranz und eine Art halbhohe Schnürstiefel, deren Krempen wieder figural verziert sind[85].

Der Jüngere trägt den Mantel um linken Arm und Schulter, von wo er weit und bauschig hinten hinabwallt. Seine linke Hand faßt den maskenverzierten Schwertgriff, während die rechte, bei vorwärtsgewinkeltem Arm, etwas unter Schulterhöhe die Lanze hält, die sich auf den rechten Schuh stützt. Dieser Krieger mag etwa 25 bis 30 Jahre alt sein und ist als Typus schlank und muskulös. Auf dem Lederpanzer zeichnet sich klar seine Körpermuskulatur ab. Da der Kopf, ein wenig vorgeneigt, nach links gewandt ist, treten die Bänder

und Sehnen der Halsmuskulatur besonders klar heraus. Der unbärtige Kopf wird durch die Buckelung der Stirn gekennzeichnet. Schmalheit und Länge des Kopfes passen sich gut dem Körpertypus an. Eine starke, gerade Nase und ein weicher, etwas krampfhaft zusammengekniffener Mund geben dem Gesicht neben den auffällig großen Augen das Gepräge. Der Lorbeerkranz bedeckt zur Hälfte die Ohren. Die linke Wange trägt ein mehrfache ovale Holzmaserung. Die Pupillen der Augen sind nicht angegeben, im Gegensatz zu den ausgegrabenen des älteren Kriegers. Indessen ist das rechte (vordere) Auge erheblich größer als das andere, so daß eine expressive Form im klassischen Rahmen vermutet werden könnte.

Der Ältere mag etwa 40 bis 50 Jahre alt sein; er trägt eine ähnliche Rüstung, jedoch seiner eher untersetzten und breithüftigen Statur angepaßt. Er wirkt weniger muskulös als der jüngere, dafür aber fleischig-kraftvoller. Seine Lederrüstung zeigt auf dem Leib eine ornamentale Musterung. Sein Himation liegt um Brust und Schultern in weitem Schwung und ist über der linken Schulter geknotet, fällt jedoch hinter der Figur wie bei dem Jüngeren bis auf den Boden. Seine rechte Hand hält die Lanze, und zwar so, daß die Hand den Schaft umgreift und also der Handrücken nach außen gewendet ist. Die Linke stützt sich bei gespreizten Fingern auf die Hüfte, wodurch der Eindruck der Wespentaille noch unterstrichen wird. Das linke Bein, als Spielbein, steht ein wenig erhöht. Der auf einem sehnigen Halse sitzende Kopf ist umrahmt von einem lockigen, ziemlich kurz geschnittenen Bartkranz. Im Gegensatz zu dem weichen Gesicht des Jüngeren ist dieses hart und nervig. Backen- und Stirnknochen treten stark hervor, auch die Nase ragt scharf und fleischlos. Dem ein wenig geöffneten Munde geben die herabgesenkten Winkel Ausdruck. Die Augen sind klein, liegen tief und überdeckt von den Knochen- und Muskelwulsten. Die Pupillen sind kreisrund, aber von den Lidern überschnitten und wenig tief ausgehoben. Der schmalere Lorbeerkranz liegt höher auf, so daß die Ohren klar sichtbar bleiben.

Beide Krieger sind an der für den Beschauer bestimmten Seite sorgfältig ausgearbeitet. Das Material — Körper, Leder, Stoff, Lorbeer u. ä. — hat im Holz klaren und eindeutigen Ausdruck gefunden; auch die Anatomie der dargestellten Körper ist unanfechtbar.

Obwohl die beiden Figuren keineswegs symmetrisch oder gar parallel in Haltung und Stellung zu sein scheinen, zeichnen sie sich doch durch eine ungemeine Kongruenz der Bewegungswerte aus. Das Volumen nämlich der einen Figur entspricht dem der anderen, und der Aktionsradius ist bei beiden der gleiche. Zudem ergibt sich aus der Entsprechung der Beinstellung und der Ausrichtung der Blicke eine gewisse Gleichwertigkeit der Bewegungen. Daraus entsteht, unterstrichen durch die Gleichartigkeit der Anordnung von Säulenpaaren zu beiden Seiten der Krieger und die Symmetrie des architektonischen Aufbaues, der Eindruck der Ausgeglichenheit und Ruhe. Zugleich zwingt diese Wertkongruenz den Betrachter — will er die Figuren „richtig", das heißt wie sie gedacht sind, sehen — in eine ideale Mittellinie, die mit der Mittelachse des Raumes identisch ist.

Unter diesen Voraussetzungen ist es auch nicht statthaft, eine Figur allein zu sehen, sondern erst beide zusammen ergeben — als doppelter Kontrapost — auf einander bezogen und durch einander ergänzt, ein künstlerisch beruhigtes und vollkommenes Bild. Wie beide durch die Entsprechung ihrer Standplätze, durch die relative Symmetrie ihrer Haltung, durch die Bezogenheit des Blickes, durch die Kongruenz der Bewegungswerte und schließlich auch inhaltlich

— ein alter und ein junger Krieger — zusammengehören, so sind sie auch kompositionell als Einheit gewollt und durchgeführt.

Es ist schon angemerkt, daß die „Kriegsstube" ihren Namen nicht nach diesen beiden Kriegern trägt, sondern daß die eigentliche Kriegsstube ein heute nicht mehr erhaltener Raum in der Nähe dieses „Nygen Gemakes" war. Hier stehen die Krieger im Grunde mehr als Wächter, als Schützer der versammelten Senatoren, deren friedliche Arbeit sie behüten und deren Ruhe und Sicherheit sie gewährleisten. So können sie auch keineswegs als Repräsentanten des landläufigen Kriegertypus' gelten, als rauhe, unwirsche und streitsüchtige Burschen, und es ist ganz falsch, wenn A. E. Brinckmann sie als letzte Glieder einer Reihe besonders grobschlächtiger Krieger hinstellt[86]. Nein, diesen Kriegern von Tönnies Evers fehlt das eigentlich Aktiv-Kämpferische. Sie sind feiner, weniger robust organisiert als die großen Renaissance-Krieger. Zumindest befinden sie sich in einer Kampfpause, blicken, lorbeergeschmückt, auf ihre Taten zurück und sinnen nicht auf neuen Kampf. Wenngleich sie noch vollgerüstet und jederzeit für einen Kampf bereit dastehen, leben in ihnen doch jetzt andere Gedanken. Leise Wehmut, vielleicht Trauer, ein Kampf der Gefühle und Überlegungen spiegelt sich auf ihren angestrengten Gesichtern. Fast melancholisch scheinen sie der Fragwürdigkeit menschlicher Handlungen nachzusinnen. Das geistige Leben droht den soldatischen Habitus zu sprengen — aber es prägt ihn nur um, gibt ihm neue, ethische Bedeutung: aus den Kriegern werden Streiter, Kämpfer des Körpers und des Geistes. Ein neues Ethos erfüllt diese Krieger.

Aus solcher Steigerung entsteht keine weichliche Sentimentalität; die Krieger werden nicht kostümierte Denker, unbrauchbar im Kriegshandwerk; sie resignieren nicht, zerbrechen nicht an der Wucht der Gedanken und Fragen, und es besteht keine Dissonanz zwischen Kleidung, Bewaffnung, Gestus und geistiger Haltung. Sie bleiben vielmehr, bei aller Gelockertheit, kampfbereite und zuverlässige Krieger.

Dabei sind sie Erben, vergeistigte Nachfahren großer Kämpfer. Und wenn der Ältere seine Väter in den Heroen und Imperatoren der römischen Antike finden wird, so ist der Jüngere ein Enkel des Giuliano da Medici von Michelangelo. Zwar erscheint er — wiewohl er jenem so ähnelt — seiner dynamischen Kraft beraubt, weniger sicher und dank der Willensinnervation selbstbewußt, weniger herrisch auch, dafür aber um so viel menschlicher.

Diese menschliche Nähe kennzeichnet die beiden Krieger überhaupt: sie sind nicht Repräsentanten kriegerischer Ideen, sondern sie vertreten ein allgemeingültiges Verhalten auch des soldatischen Menschen der Welt gegenüber. Darum auch eignet ihnen eine derart gelockerte Haltung im Gegensatz zu der notwendigen Statuarik dessen, der als „Krieger" repräsentieren soll.

Sind die Figuren so gedeutet und in ihrem psychologischen Sinne geklärt, so fällt bei der künstlerischen Wertung zuerst ihre Größe auf. Das 16. Jahrhundert ist fast ausschließlich das Jahrhundert der Kleinplastik, der Kunstkammerobjekte. Auch Evers hatte dies Maß

in seinen Frauengestalten an der Petri-Orgelfassade und auch sonst an keiner Stelle wesentlich überschritten. Kein Werk ließ sich in Lübeck zudem, seit dem Tode der großen Meister Bernt Notke, Henning von der Heide, Benedikt Dreyer und Claus Berg, mit diesem an Format vergleichen. Schon Reyge schuf kleine Reliefs und Figuren, und weder der ältere Evers noch die Wernckes und die anderen Lübecker Schniddeker reichten im entferntesten an solche dreiviertel lebensgroßen Werke heran. Und wie in Lübeck, so unterblieb auch im ganzen Reich seit dem Aussterben der Meister der Spätgotik und der Renaissance fast jede Arbeit in größerem Maßstabe.

Aber ebenso unerklärlich wie das Erlöschen der Großplastik zu Beginn des 16. Jahrhunderts war ihr Wiedererwachen gegen Ende desselben Jahrhunderts. Die Reformationskämpfe hatten jede bildende Kunst auf das schwerste beeinträchtigt; sie waren nun wenigstens in vielen Teilen Deutschlands entschieden und man konnte wieder daran denken, repräsentative Aufträge zu vergeben, die über das Maß des in Vitrinen der Kunstkammern Aufbewahrbaren hinausgingen. Und mit den Aufträgen wuchsen die Künstler. Viele freilich mußten von auswärts herangezogen werden, Niederländer, Italiener, Franzosen aus Fontainebleau. In ihren Schulen und nach ihren Vorbildern erwuchs eine neue deutsche Plastikergeneration, die späterhin die fremden Künstler ersetzen und überragen sollte. Gegen Ende dieses Jahrhunderts steigern sich aber auch die deutschen Künstler, die in keiner Berührung mit Ausländern standen, zu großen Formaten. Zu den Meistern, die so den Weg zu einer neuen Großplastik fanden und die Lehren neuer Stile zu verarbeiten und von sich aus neu zu gestalten wußten, gehört in Norddeutschland auch Tönnies Evers.

Der Auftrag an der Kriegsstube erforderte schon, wenn überhaupt einen, so durchaus großen plastischen Schmuck. Die Aufgabe also zwang den Meister schon in ein Format, das er hier zum ersten Male versuchte. Es hätte nahegelegen, daß aus diesem ungewohnten Bemühen nun Gestalten entstanden wären, deren Größe nicht gerechtfertigt war, daß der Meister also ohne innere Notwendigkeit kleinplastische Motive in größeres Format übersetzte. Tönnies Evers aber zeigte sich der neuen Aufgabe gewachsen: seine Krieger sind einfach großplastisch und nicht kleiner denkbar.

Anders steht es mit der Plastizität. Wie schon die Beschreibung der Figuren ergab, sind sie bei unbearbeiteten Rückseiten stets einer Wand verhaftet und also stets auch nur ein-ansichtig. Dazu kommt noch ein ziemlich starker Frontalitätszwang, der sich aus der Homogenität der Bewegungswerte und der daraus resultierenden Notwendigkeit eines axialen Standortes ergab. Schon die Art der Säuleneinfassung und die enge Anlehnung an die Wand geben dem Betrachter nur wenige Blickmöglichkeiten frei; und im Sinne der Komposition muß jede Ansicht, die von einer anderen als der künstlerisch erzwungenen Warte aus geschieht, notwendig zu Überschneidungen und verfälschten Eindrücken führen. Was die griechische Antike gelegentlich erreichte, und was Michelangelo zu einem bewußten plasti-

schen Prinzip erhob: die allseitige Schauseite einer wirklich vollplastischen Skulptur war hier keineswegs angestrebt. Im Gegensatz zu diesen all-ansichtigen Figuren lassen sich die Krieger eher mit besonders tief ausgehobenen Reliefs oder sogar Nischenfiguren vergleichen. Die großen deutschen und ausländischen Bronzekünstler dieses Jahrhundertendes huldigten dem Ideal der umschreitbaren Rundplastik. Benvenuto Cellini, Adrian de Vries, Hubert Gerhard — um nur diese eine Folge zu nennen — stellten ihre Werke stets in einen Garten oder frei in einen Raum, im Gegensatz zu den Grundverhafteten Kriegern der Kriegsstube. Auch die immerhin architektonisch gebundenen Bückeburger Kapellengestalten von Ekbert Wolf d. J. emanzipieren sich fast gewaltsam von der Fläche. Evers aber, strenger in der Tektonik, unterstreicht noch die Ein-ansichtigkeit seiner Krieger, indem er sie zwischen vorragende Säulenpaare bannt. So fügt er sie dem Gesamtbau ein, ordnet sie dem höheren Gesetz der Tektonik unter und bleibt damit — fern aller Dietterlinschen Eigenlebigkeit der Teile — ein Meister später, klarer Renaissance.

Im Gegensatz auch zu den Bronzemeistern wahrt Evers die Blockhaftigkeit der Figuren. Kein Teil drängt vom geschlossenen Körper weg, löst sich aus dieser (materialgegebenen) Blockform. Dennoch sind die Figuren belebt, die Gelockertheit ihres Stehens wird aufgenommen vom ganzen Körper, und die Blockhaftigkeit wirkt sich nicht als Begrenzung aus.

In dem Wandfelde neben dem älteren Krieger befindet sich die intarsiierte Darstellung eines Söldners in Zeittracht, der sich mit Barett, Pumphosen, geschultertem Gewehr, Degen und Stab usw. stutzerhaft von diesen plastischen Kriegergestalten abhebt. Die Krieger an der Tür tragen nicht, was ja möglich wäre, Zeittracht, sondern sie erscheinen in einer historisch gewordenen Rüstung, in Lederpanzer, halbhohen Sandalen, Himation und sind mit Schwert und Lanze bewehrt. Sie sind also bewußt auf die Antike ausgerichtet und verkörpern zu Menschheitsidealen gewordene Vorstellungen. Zugleich gilt diese Tracht immer als überzeitliche Repräsentation. Im Gegensatz dazu hebt Evers die Köpfe über das Antikische (und auch über das Renaissance-mäßige!) hinaus, indem er gegenwärtigere Menschen späterer Jahrhunderte in dieser Gewandung vergangener Zeiten lebend werden läßt. Ihnen fehlt die Abstraktion zum Repräsentativ-Fernen, sie sind gegenwärtig und individuell gekennzeichnet durch ein augenblickliches geistiges Erlebnis. Fast könnte dieser Widerspruch zwischen äußerem, antikischem Habitus und geistig-gegenwärtiger Lebendigkeit als Paradoxie, als „Manierismus", erscheinen, aber diese Gefahr ist durch die Ernsthaftigkeit der Synthese gebannt.

Statuarische Repräsentation allerdings erstrebt Evers auch gar nicht. Vielmehr gibt er z. B. dem Lederpanzer einen neuen Sinn, eine neue künstlerische Bedeutung, indem er ihn seiner eigentlichen Bestimmung entkleidet und zum Mittel der Darstellung des mensch-

lichen Körpers macht. Brust- und Bauchmuskulatur zeichnen sich so stark auf dem Panzer ab, daß er eigentlich nur noch Vorwand für die Wiedergabe des körperlichen Funktionalismus zu sein scheint. Evers kennt den Reiz, der darin liegt, Körperformen auch dann wiederzugeben, wenn sie durch Gewandstücke verdeckt sind. Aber er bleibt bei der Andeutung und wendet dieses Kunstmittel noch nicht über das Mögliche und Wahrscheinliche hinaus an.

Keine Nachahmung der Antike und ihres Kanons also, sondern Belebung antiker Formelemente in zeitnahen Gestalten erreicht Evers in diesen Kriegern. Der hohen, fernen und abstrakten Repräsentation der Frauen von der Petri-Orgelfassade stehen diese Figuren in einer neuen Natürlichkeit gegenüber. An die Stelle der Antikenwiedergabe, wie sie — geläutert in der Renaissance Italiens und der Niederlande — noch an jenen Evers-Figuren zu bemerken war, tritt nun etwas Neues, das zwar noch die alten äußeren Darstellungsmittel, wie die antike Rüstung, beibehält, sie aber doch mit einem neuen Inhalt füllt.

Dieser Wandel und Fortschritt gegenüber den Figuren der Petri-Orgelfassade vollzieht sich nicht etwa „zufällig", selbst — oder gerade — wenn er unbewußt geschieht, sondern er ist symptomatisch für eine Epoche: das Ende der Renaissance bahnt sich an, etwas Neues will daraus erwachsen, etwas, das sich durch größere „Natürlichkeit" auszeichnet, und das zweifellos an die Stelle der wirklichkeitsfernen, abstrahierten Repräsentation den Ausdruck subjektiven Empfindens treten läßt. Sei es nun neue Natürlichkeit, sei es wiedererwachte Gotik, sei es Manierismus, sei es unantikischer Klassizismus oder schließlich — vielleicht aus alle diesem — Barock: wichtig und bezeichnend für jede dieser Möglichkeiten, die aus dem Ende der Renaissance hervorgehen mögen, bleibt die ihnen eigene Gefühlsbetontheit.

Es hatte sich gezeigt, daß Evers vertraut war mit den jeweils neuen Ornamentvorlagen, daß ihm die Tendenzen seiner Zeit bekannt waren, und er es verstand, aus ihnen das zu wählen, was ihm am ehesten entsprach und was er für die Kriegsstube verwerten konnte. Auch mit nicht-ornamentalen Stichwerken muß er in Berührung gekommen sein, und in denen vollzog sich schon früher der gezeigte Wandel der Vorstellung, der die Plastik nun nachzukommen suchte. Wieder — wie schon bei den Frauen der Petri-Orgel — lassen sich keine genauen Vorbilder für diese Krieger aufzeigen, wieder muß dem Meister die eigentliche Erfindung überlassen bleiben, wenngleich sich unter den Blättern jener Zeit zahllose finden, deren Gestalten den hier entstandenen ähneln, ohne aber als „Vorbilder" und „Vorlagen" in Frage zu kommen. Nur die Tendenz ließ sich erkennen und erlernen.

Beide Krieger gehen wohl letztlich auf die Antike der augusteischen Zeit zurück, deren Charakteristika „nicht Schöpferkraft, nicht Genie, nicht Leidenschaft, sondern Klugheit, Geschmack und Würde[87]" waren. Aber auch in vielen Nachstichen, etwa von Marc Anton Raimondi nach dem Constantinbogen (Dakerschlacht) glaubt man vor allem den älteren Krieger erkennen zu können (B. 361). Trotzdem fällt zunächst die Ähnlichkeit des Kopfes mit dem

schmerzverzerrten des Laokoon auf. Aber auch die Werke der Stecher und Formschneider des 16. Jahrhunderts enthalten oftmals diesen Typus eines bärtigen Kriegers: Tobias Stimmer, Hans Bocksperger, Christoph Maurer und vor allem Jost Amman verwenden solche antik gekleideten, aber gegenwärtig-belebten Krieger immer wieder in ihren Darstellungen. Dabei wird allerdings — was hier nicht geschieht — gelegentlich die antike Kleidung geradezu zu einer Parodie, und es entsteht ein Konflikt zwischen Körper, Kopf und Gewand, der durchaus maniristisch ist. — Im Rathaus zu Basel befindet sich eine Kriegerstatue, die den Munatius Plancus darstellt (1580 von Hans Michel geschaffen) und die dem Eversschen alten Krieger durchaus ähnelt[88]; allerdings charakterisiert sich hier der Kopf durch die zeit-typische Leere, aber Aufbau und Kontrapost rücken die beiden Figuren dennoch zusammen. Möglicherweise sah Evers vor seiner Rückkehr nach Lübeck noch gerade die Aufstellung dieser Plastik; er befand sich kurze Zeit vorher in Konstanz und konnte sehr wohl noch vor seiner Wanderung in den Norden nach Basel gelangt sein. Der Krieger des Tönnies Evers allerdings erscheint belebter, übrigens auch qualitativ besser, und jener bleibt doch dem Repräsentationsgedanken verhaftet.

Möglicherweise waren schon zu dieser Zeit, wie für das 18. Jahrhundert nachweisbar, kleine Musterstatuen von den Meistern zu erwerben, Statuen, die aus Holz oder in einer Ausformung hergestellt, den Handwerkern als Vorbilder dienen sollten. Derartige Modelle sind allerdings anscheinend nur für Edelmetallarbeiten erhalten[89].

Für beide Krieger lassen sich überdies ähnliche Vorbilder in den Stichwerken von Wierix und den „Großen Alexandern" des Virgil Solis aufzeigen, ganz zu schweigen von den nach Medaillen und Münzen gestochenen Köpfen der Caesaren, von denen vor allem der des Augustus immer wieder dem des jüngeren Kriegers nahe kommt. (H. Goltzius: Caesar Augustus sive historiae . . ., Brüssel 1573; Georgiae Montaneae . . . Emblematum Christianorum Centuriae . . . [S. 95!] Tiguri 1584; Anton Lafrery: Omnium Imperatorum . . . iccones 1591, u. a. m.)

Für den jüngeren Krieger aber ist der Giuliano da Medici von Michelangelo in S. Lorenzo in Florenz das Bindeglied[90] zwischen Antike (Augustus-Darstellungen!) und ausgehendem 16. Jahrhundert. Die Werke Michelangelos hatten noch zu seinen Lebzeiten starke Verbreitung durch den Stich gefunden[91]; so gelangten auch Abbildungen des Mediceer-Grabmals in den Norden. Allerdings weicht der Kriegsstuben-Krieger in wesentlichen Punkten von jenem ab; während dieser steht, sitzt jener; dieser trägt einen Lorbeerkranz auf dem Haupt, jener einen reichverzierten Helm; die Unterschiede der geistigen Haltung, der Repräsentation und des Subjektivismus wurden schon erörtert. — Trotzdem ähneln sich beide so sehr, daß bei Evers die Kenntnis eines Stiches nach Michelangelo vorausgesetzt werden darf. Über die Äußerlichkeit der Rüstung hinaus gleichen einander die Stirnwulste, die Form und Stellung der Augen und vor allem der Kopf- und Körpertypus.

Um 1600 treten auch in Nürnberg am Portal des von Christoph Jamnitzer entworfenen Rathauses, ausgeführt von Leonhard Kern, Figuren und Rüstungen auf, die einwandfrei auf Michelangelo zurückgeführt werden müssen[92].

Die vielen Stiche nach den Mediceer-Gräbern bemühen sich allerdings, den Tatbestand möglichst getreu wiederzugeben; die Umformung von einem sitzenden zu einem stehenden Krieger bahnt sich noch nirgends an bei diesen Stechern, die vor dem Original kopierten (z. B. Meister MBJF., Giovanni Batt. da Cavalieri oder Cornelius Cort. 1570. [Le Bl. 175])[93]. Die Vermittlung an den Norden kann am ehesten durch die Schule Giovanni da Bolognas erklärt werden.

Kleinplastik.

A. Säulenschäfte.

Die Säulenschäfte erfordern eine gesonderte Betrachtung. Bis auf das Feld I trägt jede der 12 Täfelungen der Kriegsstube eine bis vier Säulen, die dem eigentlichen Aufbau vorgelagert sind und eine

architektonische Funktion erfüllen, indem sie das untere Stockwerk mit der Sockelzone, dem Fries, verbinden, oder (in Block XII) zudem noch die Statuen rahmen. In der Kriegsstube befinden sich 30 solche Säulen verschiedener Größe, aber prinzipiell gleicher Ausführung. Die Säulenfüße bestehen aus 3 ringförmig übereinandergelegten Zylindern, über denen sich die Säulenschäfte erheben, die durch stark ausgearbeitete Reliefplastik belebt sind; aber der zylindrische Charakter bleibt erhalten, selbst wenn gelegentlich ein figuraler Teil darüber hinausragt. Die Schäfte zeigen in der Mehrzahl 3 Putti in verschiedensten Betätigungen. Aber auch andere Darstellungen kommen vor. Auf den Säulenschaft folgt wieder eine breitere ringförmige Zone, die aus schwarzem Holz besteht. Darüber erhebt sich eine verjüngte Säule, deren Kannelierung durch Verschiedenfarbigkeit der Hölzer angedeutet ist. Es wechseln die Farben gelb und schwarz, und zwar so, daß die großen Säulen in der Regel 28 und die kleinen durchschnittlich 15 angedeutete Riefelungen tragen. Eine weitere Ringzone verbindet mit den Kapitellen, die nach der korinthischen Ordnung gearbeitet sind. Diese Kapitelle zeichnen sich durch weitgehende Gleichartigkeit aus; es ändert sich nur gelegentlich die Blüte, die aber stets stilisiert und unnaturalistisch gebildet ist. (Außer diesen 30 großen Säulen befinden sich im Feld VI noch 2 ebenfalls korinthische kleine Säulchen mit Löwenkopf-verzierten Schäften.)

Diese 30 Schäfte lassen sich in 4 Gruppen zerlegen, deren jede ihren bestimmten Charakter trägt. Dabei handelt es sich nicht nur um Unterschiede der Vorbilder, sondern auch der Hände, die sich also hier ziemlich einwandfrei trennen lassen.

Gruppe A umfaßt 10 Schäfte, nämlich: III, 1, 2; IV, 1; V, 1; VII, 1; X, 3, 4; XI, 1, 2, und XII, 4 (die römischen Zahlen bedeuten die oben bestimmten Felder; die arabischen Zahlen rechnen von links jedes einzelnen Blockes) Dargestellt auf diesen Säulenschäften ist: 3 nackte Putti tanzen einen Reigen, wobei ihre Rücken nach außen gewandt sind (III, 1). — Ein Putto, bekleidet mit einem schmalen Band, stützt sich auf eine abwärts gewandte Trauerfackel (III, 2). — Von 3 nackten Putten sitzen die beiden seitlichen unbewegt, während der vordere aus einer Kanne in eine Schale zu gießen scheint (Schale zerbrochen [IV, 1]). — Von 3 nackten Putten sitzen 2, wobei über ihnen je ein Adler steht, während der dritte sich lachend auf einen Gegenstand stützt, der einem Rechen ähnelt (oder notfalls einem Anker? [V, 1]). — 3 mit schmalen, wallenden Bändern bekleideten Putten verharren in tänzerischer Bewegung (VII, 1). — Von 3 mit schmalen Bändern bekleideten Putten trägt der vordere in der Rechten ein Schwert, in der Linken eine Waage (beides beschädigt [X, 3]). — 2 nackte Putten blasen auf langen Musikinstrumenten, während der vordere mit der Linken eine Schlange hochhebt und in der Rechten einen Spiegel trägt (der bis auf den Stiel nicht mehr vorhanden ist [X, 4]). — Zwischen 2 mit Bändern bekleideten Putten steht ein nackter, muskulös gebildeter, der sich auf eine mächtige, zerbrochene Säule stützt (XI, 1). — Ein nackter Putto, gebunden durch eine starke Spange, hält einen schweren Vorhang in die Höhe, während 2 Vögel (Adler?) von beiden Seiten auf die Früchte herniederstoßen (XI, 2). — Und als letztes: 3 mit schmalem Bandwerk bekleidete Putti halten gemeinsam einen Kranz und Früchte (XII, 4)[94].

Die Putti stehen auf und zwischen einem Rollwerkgerüst, dessen Zungen und Schleifen überall herausragen. Die Zwischenräume sind durch üppige Fruchtarrangements ausgefüllt. Die meisten Figuren

nehmen fast die ganze Höhe des Schaftes ein; sind zirka zwei Drittel plastisch gearbeitet, also ziemlich tief eingeschnitten. Da die Rücksektoren der Säulenschäfte an der Wand anliegen, sind diese Teile unbearbeitet geblieben. Körper und Zierrat sind ausgezeichnet modelliert, mimischer Ausdruck und körperliche Funktionsklarheit gut. Die Qualität dieser Gruppe ist bemerkenswert.

IV, 1; X, 3; X, 4, und XI, 1, verkörpern die Kardinaltugenden Temperantia, Justitia, Prudentia und Fortitudo, wobei die Darstellung dieser an sich weiblichen Allegorien durch Putten auf Anregungen durch Flötner-Plaketten zurückgeht, wie sich ja auch an der Petri-Orgelfassade der dortige geigende Putto auf eine Flötnersche Erato-Plakette zurückführen ließ. (Dieselben Tugenddarstellungen, allein mit Frauen als Allegorieträgern, finden sich z. T. in Reliefs an den Fensterverkleidungen der Kriegsstube.) Die drei christlichen Tugenden Liebe, Glaube und Hoffnung lassen sich aus den anderen Putten nicht eindeutig herausfinden; denn selbst wenn der Rechen einen hochgestellten Anker bedeuten sollte (also das Attribut der Hoffnung), so lassen sich weder Tanz noch Trauerfackel noch das Gefesseltsein als Kennzeichen der verbleibenden Tugenden erklären. Eine so weitgehende programmatische Darstellungsabsicht braucht aber auch gar nicht angenommen zu werden, da sich Evers oft mit der Gestaltung einzelner Szenen aus einer an sich zwangsläufigen Sinnfolge begnügt hat.

In derselben Art wie diese Säulenschäfte sind die des Blockes IX verziert. Offenbar aber arbeitet hier nach genauen Vorzeichnungen und „Abrissen" eine geringere Kraft. Weder an Plastizität, noch an Ausdruck reichen diese 4 Schäfte an die eben besprochenen heran: sie bleiben flach und künstlerisch unsicher. Der Apparat an Rollwerk und Fruchtgehängen gleicht dem der vorigen Gruppe bis in die Einzelheiten. Dargestellt sind auf allen 4 Schäften je 3 mit schmalen Tüchern bekleidete Putti, deren vorderer sich (1) auf eine Posaune stützt; (2) eine Posaune bläst; (3) aktionslos dasteht, und (4) eine Weltkugel trägt und also als jugendlicher Salvator gedeutet werden kann.

Der Formapparat dieser ganzen Gruppe A geht auf niederländische Vorbilder zurück. Die Ornamentik Vredemans liegt zugrunde, wenngleich in deutschen Umformungen. Am nächsten kommen die Arbeiten Jost Ammans, der in seinen Stichen eine ähnliche Verflechtung von stark ausgeprägtem Rollwerk, Fruchtgehängen und Löwenköpfen gegeben hat, in denen sich stehende, sitzende, musizierende und sonstwie tätige Putti befinden, die formal wie auffassungsmäßig — die betonte Kindlichkeit — denen der Kriegsstube vergleichbar sind. (Z. B. Feyerabend-Imprese 1587; A. 162.) Von derselben Hand stammt ebenfalls ein Teil des Frieses, an dem sich überhaupt die Gruppeneinteilung wiederholen läßt.

Gruppe B umfaßt 5 Schäfte, nämlich: VI, 1; VII, 2, VIII, 2, 3, und X, 1. Dargestellt auf diesen Säulenschäften sind: 3 nackte Putti, deren vorderer in einem Buche (Notenheft) liest, wobei er die rechte Hand auf die Brust hält (VI, 1). — 3 nackte Putti, deren mittlerer in einem Buche liest; auf den Köpfen

der Drei befindet sich je ein schreitender Adler (VII, 2). — 3 nackte Putti, von denen 2 eine Ranke halten, während der vordere auf einem großen, bauchigen Kruge (zerbrochen) steht und in der linken Hand eine Schlange würgt (der junge Herakles [VIII, 2]). — 3 trauernde Putti, die von oben herabhängende Bänder halten (wobei ungewiß ist, ob der vordere ein Attribut trug oder ebenfalls ein Band, worauf die Bruchstellen hinweisen [VIII, 3]). — Schließlich halten eine kaum bekleidete Frau und ein nackter Putto eine Laterne über einen singenden, geflügelten Putto, der ein Buch hochhebt (X, 1).

Die Gruppe B ähnelt der Gruppe A; indessen liegen hier alle Rollwerk- und Fruchtteile näher zusammen, und die mittlere (vordere) Figur steht jedesmal unter einer Art Baldachin, der als Lampe oder auch als Blütenkelch gedeutet werden kann. Dieser, einer aufgeschlitzten Glocke vergleichbare Teil bedingt, daß die eigentliche Hauptperson kleiner gebildet ist als die rahmenden Gestalten. Auch diese Gruppe zeichnet sich durch gute Qualität aus, wenngleich sie nicht so einheitlich wie die Gruppe A wirkt. Vorbilder für die Baldachine lassen sich gelegentlich bei Vredeman finden; aus dem Geist des Rollwerks durchaus verständlich, sind sie möglicherweise nur als ornamental-architektonische Teile gedacht, ohne inhaltliche und sachliche Bedeutung zu beanspruchen.

Gruppe C umfaßt 6 Schäfte, nämlich: II, 1, 2; IV, 2; VIII, 1; X, 2, und XI, 4. Dargestellt ist auf diesen Säulenschäften: ein nackter Putto steht geigend in einer Nische (II, 1). — Ein nackter Putto steht, mit einem Stift eine Laute spielend, in einer Nische (II, 2). — 2 nackte Putti halten eine Nische, in der ein leicht bekleideter Putto mit einer Weltkugel (also wieder ein jugendlicher Salvator) steht (IV, 2). — 2 flötende Putti stehen neben einer Nische, in der sich ein geigender Putto befindet (VIII, 1). — 2 nackte, betende Putti rahmen eine große Kartusche, in der sich ein Löwenkopf befindet, und auf dessen oberen Bändern 2 kleine nackte Engel schlafend dasitzen (X, 2). — Und schließlich: 2 nackte Engel halten an Bändern einen großen gefiederten Engelskopf, über dem ein kleiner Engel, sich stützend, schwebt (XI, 4).

Rollwerk und Fruchtgehänge finden bei dieser Gruppe nur sehr gemäßigt Anwendung. Dagegen findet sich kräftiges Beschlagwerk, zu dem auch Knöpfe und Buckelungen gehören.

Die üppigen Wucherungen, wie sie die beiden ersten Gruppen zeigen, fehlen hier ganz. Dafür ist das kompositionelle Hauptgewicht auf die Vorderfigur gelegt (die gelegentlich sogar die einzige ist), deren Bedeutung noch durch Nischen und Rahmungen unterstrichen wird. Allegorischer Sinn oder inhaltlicher Zusammenhang können in dieser Gruppe nicht gefunden werden. Die Bildung der Putti weicht von der der beiden ersten Gruppen ab. Die Körperproportionen sind hier straffer, Haltung und Ausdruck weniger kindlich. Auch die technische Behandlung setzt diese Gruppe gegen die beiden ersten ab; in den Kern des Schaftes ist nur mit geringer Tiefe eingeschnitten, die plastische Wirkung aber durch die Nischenbildung angestrebt, obwohl hier stärker als bei Gruppe A und B der Charakter eines Reliefs und nicht einer belebten Basis vorherrscht. Anatomisch und funktionell lassen die Figuren dieser Gruppe zu wünschen übrig; trotz größerer Straffheit der Körper werden Muskeln und Gelenke nicht klar. Für diese Gruppe scheinen Vorbilder der deutschen Kleinmeister um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Frage zu kommen, die

diese Art der Proportionen an Kinderkörpern bevorzugen, und denen auch die Isolierung der Personen von den Rollwerkelementen und Kartuschen gemäß ist, da sie nicht Verschlingung, sondern gerade Rahmung, Trennung in diesen Ornamenten suchten. So wären stilgeschichtlich die Vorbilder der Säulenschäfte Gruppe C die Vorstufen für die der beiden ersten Gruppen, in denen sich bereits die Ornamentik zu wesentlichen Bestandteilen der ganzen Darstellung entwickelt, und also die Rahmung im weitesten Umfange gesprengt und in die Darstellung einbezogen hat. Das Füllornament außerhalb des Darstellungsobjektes hier wird dort zum überragenden Selbstzweck, der den Figuren beinahe keinen Aktionsradius mehr läßt.

Gruppe D endlich umfaßt 5 Schäfte, nämlich VI, 2; XI, 3; XII, 1, 2 und 3. Dargestellt ist auf diesen Säulenschäften: 3 weibliche Figuren stehen aktionslos da; die beiden äußeren als Hermen, wobei ihr nackter Oberkörper natürlich gebildet ist und auf einem Sockel steht; die mittlere nackt in ganzer Figur, allein durch einen Rollwerkgürtel um die Hüften dem Schaft verbunden (VI, 2). — 2 Frauen, deren nackte Oberkörper auf einem Sockel stehen und deren Köpfe große Blumenvasen balanzieren, während ihre Hände wie in einem Muff über dem Sockel gefaltet sind, rahmen einen ebenfalls nur halb gebildeten Putto, der einen Korb stützt (XI, 3). — 2 nackte Putti rahmen eine Frau, deren Oberkörper mit einem Halsbande und Stein sowie einem Gürtel um die Taille bekleidet ist, während ihr Unterkörper in weiten, lappigen Flossen ausläuft, so daß die Frau einer Nixe gleicht (XII, 1). — 2 gefiederte Puttenköpfe in Kartuschen flankieren eine unbekleidete weibliche Pilasterherme, die auf ihren Armen je einen Vogel (Eule) trägt (XII, 2). — 2 nackte weibliche Hermen und ein nackter bärtiger, männlicher reichen einander die Hände, während auf ihren Köpfen Fruchtkörbe stehen (XII, 3).

Zu dieser Gruppe D gehören auch noch die beiden Reliefs auf der Vorderseite der Sockel, die die Krieger tragen. Hier ruhen ebenfalls die nackten Oberkörper zweier gefiederter Engelsgestalten auf Sockeln, die durch eine Fruchtgirlande, gehalten von den Frauen, bekränzt sind.

Gemeinsam ist dieser Gruppe die Bildung der Halbmenschen, deren Unterkörper auf Sockeln stehen. Gemeinsam ist ihr ferner die Benutzung von Roll- und Beschlagwerk, Knöpfen und vegetabilischen Elementen. Die Körper sind mit raffiniertem Sinn für den Oberflächenreiz gestaltet; auch die Gesichter (XI, 3!) sind psychologisch ausdrucksvoll wiedergegeben und heben sich von der gewissen geistigen Leere der anderen Gruppen wirkungsvoll ab. Die Qualität dieser Gruppe ist sehr gut.

Die Vorbilder sind ohne Zweifel bei Floris und im Floris-Kreise (und in späteren Vredeman-Übernahmen) zu suchen, wo diese Art von Hermen zwischen zierlichen und spitzen, unorganischen Körpern und Ornamentteilen gepflegt wurde. Die Vorbilder dieser Gruppe zeichnet größere Bewußtheit und Raffinesse in Komposition und Erfindung aus als die der anderen Gruppen, und je größer die elegante Pointierung, desto geringer die naive Natürlichkeit.

So lassen sich also die Vorbilder der 30 Säulenschäfte in der Vredeman-Nachfolge, besonders in den Prägungen Jost Ammans, in den Späterscheinungen der deutschen Kleinmeister aus der Mitte des Jahrhunderts und im Kreise des Cornelis Floris aufzeigen. Aus dieser Verschiedenheit des Programmes ergibt sich schon thematisch klar

eine Trennung der Hände, die durch die Art der technischen Behandlung noch bestätigt wird. Zwar zeigen IX, 3; X, 1; XI, 3, 4, untereinander gleiche Punzung, ja sogar ein ähnliches Zeichen (2 gekreuzte Schlangenlinien); aber ohne Zweifel gehören diese 4 Schäfte den 4 verschiedenen Gruppen an und können nicht für einen Gesellen (und dessen Hausmarke) in Anspruch genommen werden.

Das Nebeneinander so grundsätzlich verschiedener Stilelemente trägt nicht zur Beruhigung des Raumeindruckes bei, gibt aber Aufschluß über die künstlerische Großzügigkeit, die sich ohne Scheu aller beliebten und bewährten Ornamentvorlagen bedient.

B. Fries.

Als Abschluß der Raumverkleidung zieht sich über den Feldern ein breiter Fries um den ganzen Raum, der die Blockeinteilung und Begrenzung wiederholt. Der Fries wird unterbrochen durch verzierte „Kragsteine", die eine Fortsetzung der Säulen bilden und noch über die obere Anschlußleiste des Frieses hinausragen. Durch diese Anordnung werden die Vertikalen des Raumes unterstrichen und zugleich die statische Geschlossenheit des einzelnen Blockes betont. An dem Feld I, das säulenlos gebildet ist, setzen die Konsolen die kannelierten Pfeiler fort. Die breite Zone oberhalb der Tür teilt eine dort eingelassene Konsole in 2 Friesstreifen.

Dieser Fries scheint besonders unter Holzwurm und sonstiger Zerstörung gelitten zu haben, denn bei der Restaurierung wurde er fast völlig erneuert. In der alten Fassung erhalten sind nur noch die rechte Hälfte des Friesstückes über dem Block IV und die beiden mittleren des Blockes XII (also oberhalb der Tür), bei denen nur die beiden Porträtköpfe neu eingesetzt sind. Alle anderen der 17 großen und 10 kleinen Friesstücke sind erneuert, ohne daß die richtige Wiedergabe der alten Teile gewährleistet ist. An den wenigen in Museen erhaltenen Stücken dieses Frieses (St. Annen-Museum, Lübeck; Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg[95]; Thaulow-Museum, Kiel) läßt sich, im Vergleich zu den neugefertigten Teilen, bemerken, daß vor allem die Putti einen spezifischen 19.-Jahrhundert-Ausdruck tragen, der dem der Originale keineswegs entspricht. Die trotzdem mögliche Gruppierung muß sich demzufolge weitgehend an ornamentale Einzelheiten halten.

In der Mehrzahl handelt es sich bei diesem Fries um plastische oder halbplastische Darstellungen von Putten, die wieder in Rollwerkgerüsten und zwischen dem üblichen Fruchtwerk allerlei Beschäftigungen nachgehen.

Die Gruppe A umfaßt 5 große und 2 kleine Felder, nämlich III; IV, a; X, a, XIII, a/1 und a/4, und X, b/1 und b/2 (dabei ist die römische Zahl wieder der Block, über dem sich der Fries befindet; der Buchstabe a bedeutet das große Feld, der Buchstabe b das kleine, während die arabischen Ziffern innerhalb der Felder die Zählung von links nach rechts angeben). Als Darstellung wird das Thema zweier nackter Putti oder Engel, die spielend, musizierend oder aktionslos an den Seiten eines Blumen- oder Fruchtkorbes stehen, variiert. Zu dieser Gruppe gehören auch die beiden Friesstücke, die sich unter dem Giebeldach des über der Tür errichteten Reliefrahmens befinden.

Diese Gruppe kennzeichnet sich durch eine lebhafte Verwendung von Rollwerk, Kartuschen und Fruchtgehängen, die sie stilistisch in die Nähe der Vredeman- (und also wieder Amman-) Stiche bringt,

und die zugleich erlaubt, sie der Gruppe A der Säulenschäfte beizuordnen.

Die Gruppe B umfaßt 11 große und 8 kleine Felder, nämlich, I, a; IV; V; VI, a; VII, a/1 und a/2; IX, a; XI, a/1 und a/2; XII, a/3, und VI, b; IX, b/1 und b/2; XI, b/1 und b/2, und XII, b/1 und b/2. Dargestellt sind wieder ähnlich betätigte Kinder wie in der vorherigen Gruppe, nur reiten die nackten Putti auf Schwänen, Greifen, Sphingen und Fabeltieren. Zu dieser Gruppe gehören auch die beiden Friesstücke, die sich hinter den Kriegern in Block XII befinden.

Charakteristisch für diese Gruppe ist neben den Gruppe A ähnlichen Formen das Vorkommen eines Ornamentes, das vegetabilisch — wie aufgerolltes Farnkraut — wirkt und möglicherweise als Entwicklungsstufe des antiken Akanthus anzusehen ist. Die „Schotung" darf übrigens nicht mit dem eigentlichen Schotenwerk identifiziert werden, da dieses seinen Namen nach den geöffneten, also gespaltenen Schoten erhalten hat, während hier die Schoten durchaus geschlossen bleiben. Das Ende einer solchen Schote pflegt aus einem stilisierten Tierkopf zu bestehen; den Vorlagen der Goldschmiede ist dieses Muster geläufiger als denen der Holzarbeiter: der Schweiff-Ornamentik Johan Haluerens (Halvern) ist sie nahe verwandt (vgl. Halvern, P. 1—9). Auch die Endigungen des Rollwerks weisen hier auf die Spätzeit dieses Stiles und nähern sich dem Teigkringelstil, ohne ihn aber auch nur an einer Stelle schon zu erreichen. Die starke Verwendung von exotischen und Fabeltieren führt ebenfalls in die Spätzeit der Kriegsstubenausstattung. Alle diese Elemente sind, auch thematisch, im Grunde erst barockes Füllornament. Vorlagen gab es allerdings schon in reichem Maße; man vergleiche nur die Spielbretter, Sprichwörter- und Verkehrte-Welt-Darstellungen, in denen sich immer wieder auf Vögeln reitende und lanzenstechende Putti befinden (Spielbrett, z. B. Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe; Druckbeispiele bei Heitz, Formschneiderarbeiten, Straßburg o. J.).

Dieses Ornament ist an keinem der Säulenschäfte zu bemerken; deshalb läßt sich die Gruppe B, die hierdurch weitgehend charakterisiert wird, keiner der Schäftegruppen beiordnen.

Dasselbe gilt von der Gruppe C, die aus den Friesstücken II, a, und XII, a/2, besteht. Diese Gruppe steht nicht nur im Gefüge der Kriegsstube allein, sondern ist auch keinem der anderen Stile im entferntesten vergleichbar. Zwischen zierlichem, fast rokokohaftem Ast- und Blattwerk tanzt eine Reihe kleiner Satyrn mit Bocksunterleibern (II, a). — 2 nackte Putti stehen zwischen spiralförmig gerolltem Weinlaub, dessen Geäst aus Perlstab-Ornament besteht; ein großer Kranz zwischen beiden bildet ein Medaillon, in dem sich heute ein Porträtkopf befindet. — Da die Formate dieser Stücke nicht die Fläche des Frieses ausfüllen, und da ferner bei II, a, sogar auf die Grundschicht verzichtet ist (zu schweigen davon, daß weder Roll- noch Beschlagwerk vorhanden sind, und daß das Holz bei dem alten Stücke XII, 2, auf die Witterungseinflüsse prinzipiell anders reagiert als die anderen alten Teile), besteht einige Wahrscheinlichkeit dafür, daß diese beiden Stücke Zutaten einer anderen Epoche sind. Auch der zweite Medaillonträger über der Tür könnte erst aus dieser Stilphase stammen (XII, 3, unter Gruppe B erwähnt). Als Vorstufen können einige nach F. Huys von einem unbekannten Stecher wiedergegebene Putti in spiralförmigem Geäst genannt sein[96]. Die Entwicklung führt aber zeitlich über das Ende der Evers-Arbeit an der Kriegsstube hinaus. Erst Hinrich Sextra benutzt solche Muster. Dem Gefüge der Kriegsstube entsprechend

kämen für diese Felder eher die beiden darüber (in der Rahmung des Alabasterreliefs der Königin von Saba) befindlichen und den übrigen Friesstücken verwandten Teile in Betracht.

C. Köpfe.

Die Frieszone bildet einen wirkungsvollen Abschluß des Raumes. Sie wird nach obenhin begrenzt durch eine Zahnschnittleiste, über der sich wieder Eierstab erhebt; darüber, in den Raum vorspringend und so das antike Schema weiterbefolgend, ragt eine dreifache Deckplatte, an der Tropfen hängen. Auf dieser Deckplatte liegen die Konsolen verankert, die die Friesfelder skandieren. Diese Konsolen tragen menschliche, tierische oder groteske Köpfe, von denen noch einige im alten Zustande erhalten sind, während die erneuerten nur diese wiederholen. (Vermutlich waren die weiteren verloren und wurden so durch die Kopien der anderen alten ersetzt.) Jetzt befinden sich 32 solche Köpfe im Raum, die zu Gruppen zusammengefaßt werden müssen.

Dargestellt sind die Köpfe von Männern, Frauen, Löwen und anthropomorphen Untieren. Die Männer repräsentieren einen kraftvoll-herrischen und einen faunisch-ironischen Typ; neben einem müden, weichen Frauenkopf steht der einer Diadem- und Spangengeschmückten, idealisiert „schönen" jungen Dame; die Löwenköpfe strotzen von Wüstenkönigtum, und die Fratzen endlich geben einerseits Löwen menschliche Züge, verwüsten andererseits ein menschliches Antlitz zur wildesten und gräßlichsten Grimasse. (Ein Kinderkopf in dieser Reihe scheint Zutat des Restaurators.)

Die ausgezeichnete Arbeit eines Teiles dieser Köpfe bringt sie in die Nähe der Kriegerfiguren. Die Annahme des Porträtcharakters der menschlichen Köpfe liegt nahe. So möchte die Fama in dem energischen, kraftvollen und sympathischen Gesicht ein Porträt des Meisters Tönnies Evers sehen, und in den beiden Frauen seine Ehefrau und seine Tochter; in dem faunischen Antlitz aber den Kopf des steten Mitarbeiters und verhaßten Gegners Baltzer Winne. Allein dies bleibt unbeweisbare Hypothese, und sicher handelt es sich bei der „schönen" Frau um eine der beliebten klassizistischen Gesichtsbildungen, deren ausdruckslose Ebenmäßigkeit ungemein typisch für diese Epoche und diese Menschen wirkt.

Die Köpfe über Block VII tragen Früchte statt des Haares, wodurch ein Hinweis auf die Vorbilder gegeben ist: Heemskerck und auch Goltzius (und die Italiener) liebten es gelegentlich, ganze Köpfe aus verschiedenen Früchten zu bilden, ohne daß der „Obst"-Eindruck zunächst überwog; ähnlich wirkt auch hier das Haar erst bei näherer Betrachtung als künstlerisches Ergebnis einer Addition sehr vorbildferner, nämlich landwirtschaftlicher Produkte. Ebenso präsentiert sich die „schöne" Frau als eigentlich niederländische Erfindung: der Klassizismus der Romanisten bildete mit Vorliebe solche Köpfe, die sich an zahllosen Stichen und plastischen Gruppen finden lassen; ja dieser Frauentyp ist geradezu verbindlich für ganze Gruppen niederländischer Grabmalplastik.

Auch die Masken bestehen zum Teil aus unkörperlichen, pflanzlichen Elementen, die, zusammengefaßt, den Eindruck einer menschlichen oder tierischen Fratze ergeben. Die fast wörtlichen Vorlagen für diese Fratzen der Kriegsstube sind in dem Maskenbuch von F. Huys enthalten (Pourtraicture ... de Masques; verl. bei Hans Liefrinck, Berlin O. S. 378 mtl.), das, in verkleinertem Maßstabe und vermehrt um groteske Puttiszenen, von einem unbekannten Stecher vervielfältigt wurde. Dort finden sich auch die anthropomorphen Löwen sowie vor allem die grauenerregenden Menschenfratzen, zusammengesetzt aus lappigem Blattwerk, pflanzlichen und menschlichen Teilen. Auch schon am steinernen Treppen-Vorbau des Lübecker Rathauses sind einige dieser Grotesk-Köpfe angebracht, ähnlich in der Güldenkammer des Rathauses zu Bremen.

D. Nischenhermen.

Außer den Blöcken I, VI, VII und XII enthält jeder Block eine halbzylindrische Nische, die jeweils durch ein schmales, stark in den Raum ragendes, mehrfach durchbrochenes „Gitter" gerahmt wird, das Sockelfunktion für je ein Hermenpaar ausübt. In der Regel liegen der Ansatz der muschelförmigen Halbkuppel über dem Halbzylinder und der Übergang vom Sockel der Herme zur Figur auf der gleichen Höhe. Dargestellt sind auf jedem Block ein Mann und eine Frau. Der Körperschnitt liegt stets zwischen Brust und Hüftknochen. Von den 20 Hermen sind mindestens 4 erneuert (darunter die von Block VIII, 2. Abt., die stilistisch vollkommen aus dem Rahmen fallen).

Dargestellt sind Männer und Frauen, die sich (bis auf die gleiche Darstellung in Block VIII links und X) hauptsächlich durch die Art ihrer Kleidung und Bewegung unterscheiden, wobei bei den Männern Bluse, Schuppenhemd, Panzer mit und ohne weiten Kragen, Barttracht und gelegentliche Schildbewaffnung variieren; während die Frauen entsprechend in Zeittracht, antikisch, halb- oder ganz entkleidet erscheinen. Die Grundhaltung der untätigen und repräsentierenden Ruhe ist dabei allen Figuren gemein, ebenso die parallele Frontalität. Die Hermen des Blockes IX wiederholen sich noch einmal in dem Rahmen und Aufbau des Königin-von-Saba-Reliefs oberhalb der Tür. Diese Hermen ähneln denen der Treppe der Ägidien-Kirchen-Empore, sind aber noch unplastischer und flächiger als jene. Inhaltliche Beziehungen zwischen den einzelnen Paaren bestehen nicht; sie bilden nur Varianten des Themas Mann und Weib, ohne Bedeutungsgehalt zu beanspruchen[97].

Für den belebten Eindruck des Raumes ist die Wirkung dieser doch nur halb-architektonischen, halb-figuralen Hermen nicht zu unterschätzen[98]; sie lockern den leicht starren Charakter der konstruktivstrengen Blöcke wesentlich auf.

E. Weitere plastische Teile.

Die Umrahmung des Königin-von-Saba-Reliefs zeigt außer den beiden schon besprochenen Frieszonen und den Hermen noch 2 kleinere

anthropomorphe Löwenköpfe, wie sie das Maskenbuch von Huys vorgebildet hat, ferner die gewöhnlichen niederländischen Fruchtgehänge und Beschläge im Vredemanstil, wozu auch Buckelungen und knopfartige Löwenköpfchen gehören. Ebenfalls auf Vredeman gehen die geschwungenen und aufgerollten Voluten zurück, die auf dem Dreiecksgiebel, der die Alabaster-Darstellung des aus den Wolken segnend herausgebeugten Gottvaters enthält, aufliegen und zugleich ehemals den Abschluß gegen die Decke des Raumes bildeten. Hier feiern die großteiligen Vredeman-Kompositionen, die Evers so reichlich an der Petri-Orgelfassade benutzte, ihre Wiederkehr. Aus diesen Roll- und Beschlagwerk-Voluten wachsen zwei halbliegende Engel heraus.

Zwei weitere geflügelte Wesen, die aus einer nackten Frau, deren Arme Flügel und deren Unterkörper Federn, Blätter, Fruchtgehänge und ornamentale Voluten ersetzen, konstruiert sind, stehen zu beiden Seiten dieses Reliefrahmens, und zwar so, daß ihre gezackten und gerollten Endigungen auf der Abschlußleiste der Raumverkleidung aufliegen. Diese aus so vielen verschiedenartigen und einander ausschließenden Materialelementen erdachten Gestalten finden sich sehr ähnlich auf Stichen und Schnitten von Jost Amman, z. B. auf der Feyerabend-Imprese der Bibelausgabe von 1606 (A. 102); nur daß Amman an den animalischen Frauenkörper bewußt Flügel ansetzt, die den Charakter ausgeschnittenen und aufgewellten Holzes tragen, während hier die Flügel Vogelkörpern entnommen und nachgebildet sind.

Außer den erwähnten figural-plastischen Arbeiten innerhalb des gegenwärtigen Bestandes der Kriegsstube lassen sich noch ein gutes Dutzend kleiner und kleinster Kinderköpfe, Masken, Ungeheuer u. ä. nennen, die indessen für das Gesamtwerk nur von untergeordneter Bedeutung sind.

F. Reliefs.

Die Verkleidungen der Fenstereinfassungen bestehen aus hohen, schmalen Maureskenflächen, deren Basen allegorische Figuren in Reliefdarstellungen tragen.

Durch die Attribute und die auf Sockeln eingeschnittenen Bezeichnungen präsentieren sie sich als folgende Personifikationen:

(Breitestraßen-Seite): Terra, Aer, Sol, Saturnus, Marcurius und Jupiter;

(Markt-Seite): Fides, Justitia, Caritas, Temperantia, Musica und Geometria.

Dargestellt ist also auf der Breitestraßen-Seite die bekannte Planetenfolge[99]; allein es fehlen Venus und Mars und an ihre Stelle sind Aer und Sol getreten.

Die Reliefs der Markt-Seite zerfallen in 3 Gruppen, in denen je 2 Darstellungen einem Gedankenkreise entnommen sind: Christliche Tugenden (Fides und Caritas), Kardinaltugenden (Justitia und Temperantia) und artes liberales (Musica und Geometria).

Eine besondere inhaltliche Absicht liegt sicher nicht in der Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Allegorien, ebensowenig wie in der freien Änderung der Planetenfolge.

Alle 12 Gestalten stehen in Nischen, die entweder eine Mauer oder eine Landschaft andeuten. Der bogenförmige Abschluß der Nischen und die Zwickel zwischen Nische und rahmendem Rechteck enthalten ornamentalen Schmuck (Beschlagwerk, Buckelungen u. ä.). Die Figuren stehen auf vorspringenden Konsolen, auf oder unter denen die Bezeichnungen eingeschnitten sind.

Der Reliefcharakter ist keineswegs betont. Die Figuren wirken ungemein plastisch und sind in der Tat sehr stark unterschnitten, so daß die Spielbeine der männlichen Allegorieträger und die Kinder der Caritas und des Saturn fast vollplastisch auftreten. Mehrfach greifen Attribute über die Nischenrahmung hinaus, wodurch die Personen mehr v o r als i n der Nische zu stehen scheinen.

Die weiblichen Figuren der Markt-Seite bilden formal eine Gruppe; sie tragen ähnliche Gewänder, gleichen einander in der Haltung und im starken Rhythmus der Bewegungen. Einige von ihnen (z. B. die Temperantia) sind künstlerisch reizvoll und technisch gut gearbeitet; für sie alle kann die gleiche Vorlage in Anspruch genommen werden.

Ihre Herkunft von Flötner-Plaketten ist evident; allein nicht jene zwischen 1535 und 1543 entstandenen Fassungen, sondern die Nachstiche, die gegen Ende des 16. Jahrhunderts verbreitet wurden, sind für diese Reliefs verbindlich. Dabei können die genauen Vorlagen nicht beigebracht werden, aber die Umformungen zeigen dieselbe Tendenz, die aus den Flötner-Nachstichen von Virgil Solis gegen 1590 hervortritt, nämlich eine Verminderung der Statuarik und Reliefhaftigkeit und eine Zunahme der Lebendigkeit, die sich auch im Wandel des Gewandstiles bemerkbar macht (und in der Haartracht). Die plastische Fülle dieses Reliefs reicht über die Plaketten und Stiche wesentlich hinaus[100].

Die Breitestraßen-Seite zerfällt in 2 klar unterschiedene Gruppen, deren größere Sol, Saturnus, Marcurius und Jupiter umfaßt. Diese 4 Planetengötter wirken wie amüsante Parodien antiker Mythologie; sie sind naiv, derb und humorvoll. Im Gegensatz zu den bewegt oder kontrapostisch aufgebauten Tugenden und Künsten stehen diese ruhig und gleichsam mit ihren Attributen protzend, die ihnen offenbar eine (fast operettenhafte) Repräsentationsfähigkeit verleihen. Die antike Bekleidung steht in einem grotesken Widerspruch zu den Köpfen und Mienen ihrer Träger.

S o l trägt eine Krone auf dem Kopf; hinter seiner antikischen Rüstung (die der der Krieger ähnelt) bauscht sich ein gewaltiger Mantel; in der Linken trägt er einen Stiel mit der Sonnenscheibe, während das Attribut der Rechten abgebrochen ist; er steht auf übertrieben zierlichen Füßen und nach außen gebogenen Beinen.

M e r k u r, als Gott des Handels, trägt einen viel zu großen Petasos auf dem Kopf, ist mit einem weiten Reisegewand bekleidet und hält die rechte Hand im Schwurgestus, während die Linke den (nicht erhaltenen) Schlangenstab (das Kerykeion) trug. Auch seine Füße, die nicht gefiedert sind, und seine Beine wirken wenig stabil.

S a t u r n ist nur mit einem um die Lenden gewundenen Tuche bekleidet; sein Gesicht ist von zerzaustem Haupthaar und einem wirren Bart eingefaßt. Seine Linke hält ein strampelndes nacktes Kind, seine Rechte den Stiel einer Sense, der die ganze Gestalt wesentlich an Größe überragt und dessen Schneide zwischen den Beinen des Kindermörders verläuft.

J u p i t e r s Kopf trägt einen federreichen Helm, der zu der antikischen Rüstung paßt, zu der auch das Schwert und ein weiter Mantel gehören. Mit

der Rechten hebt er ein Blitzbündel, das er machtbewußt betrachtet; seine Linke hält einen Gegenstand, der wohl zur Donnererzeugung dient.

Zweifellos waren Vorlagen vorhanden, nach denen diese Gruppe gebildet ist. Virgil Solis beschäftigte sich oftmals mit dem Thema der Planetendarstellung, und seine Stiche zeigen gewisse Ähnlichkeiten mit diesen Reliefs; als unmittelbare Vorbilder können sie aber nicht angesehen werden. — Die Darstellung des Saturn könnte als Umformung eines Stiches aus den Kalenderblättern des italienischen Stechers Tempesta gelten, der unter dem Monat Juni einen allerdings bekleideten, generell aber ähnlichen Saturn erfindet; auch die Feyerabend-Vignette von Jost Amman aus dem Jahre 1577, die zwar einen Tempus mit Sense und Stundenglas, darunter aber ein nacktes Kind zeigt, könnte in Frage kommen (A. 146, linke Rahmenfigur) — wenn sich nicht noch nähere, vielleicht niederländische Vorbilder finden lassen.

Die Primitivität der Figuren läßt sich nicht leugnen; indessen entbehren sie gerade in ihrer Naivität nicht eines gewissen Reizes und sind zudem nicht schlecht gearbeitet.

Eine zweite Gruppe dieser Breitestraßen-Seite bilden die Terra- und Aer-Reliefs. Beide sind durch leichtbekleidete Frauen personifiziert; die Terra verharrt in einer S-förmigen Körperstellung, wobei sie rechts von sich ein großes, hochbeladenes Füllhorn mit Früchten hält; auch auf ihrem Kopf liegt ein Kranz aus Blumen und Feldfrüchten. Die Aer steht (nicht etwa schwebt) auf einigen Wolkenformationen, deren eine in einen windblasenden Puttenkopf ausläuft; ihre linke Hand bildet die Standfläche für einen Adler, und auf ihrer Rechten, die über den Körper hinüber nach links zeigt, sitzt ein Reptil (Salamander oder Krokodil). Auch die Zwickel zwischen Nischen und Rahmenkasten enthalten zwei blasende, gefiederte Engelsköpfe.

Gerade diese Gruppe läßt sich sehr gut auf ihre Herkunft verfolgen. An der Terra fällt die Übereinstimmung der Haltung mit Raffaels Galatea auf, und in der Tat kann diese Figur letztlich auf die Wandmalerei in der Farnesina in Rom zurückgeführt werden. Schon die Tatsache aber, daß sich in Deutschland in anderem Material noch mehrfach dieselben Figuren mit der gleichen inhaltlichen Benennung finden, schließt eine direkte Übernahme von Raffael aus. Kacheln mit derselben Darstellung finden sich im Goethe-Haus in Frankfurt, im Kunstgewerbemuseum in Dresden, im kunsthistorischen Museum Marburg/Lahn und an anderen Orten. Sie stammen zum Teil von der Kreußener Hafnerfamilie Vest. Der Vermittler dieser italienischen Darstellungen an die deutschen Meister ist im Kreise des Niederländers Hendrik Goltzius zu suchen, dessen Pomona schon wesentliche Elemente dieser Gestalten enthält. Genaue Vorbilder für die Terra und die Aer lassen sich in Stichen, die der Goltzius-Schule zugeschrieben werden, nachweisen. Diese Blätter, die nicht zu datieren sind, aber wohl kurz vor dem Ende des Jahrhunderts entstanden sein werden, bilden für die Hafnerarbeiten wie für die Reliefs in der Kriegsstube die unmittelbare Vorlage. Auch ein Zyklus von Crispin de Passe geht unmittelbar auf die Goltzius-Blätter zurück und zeigt, daß es sich nicht nur um diese beiden Darstellungen, sondern auch noch um Ignis und Aqua handelt, und also um die 4 Elemente.

Die Lübecker Reliefs weichen insofern von den in der Goltzius-Schule vorgebildeten Typen ab, als in ihnen die dort und bei Crispin und Vest männlich gebildete Aer hier zu einer Frau geworden ist. Vermutlich verband der Schnitzer der Reliefs mit der Luft die deutsche Auffassung.

Die Reliefs in der Kriegsstube schließen sich ziemlich eng an die Vorbilder an; allein die Plastizität, die sie erreichen, geht weit über die Andeutungen der Stiche hinaus und überragt auch die der

Kacheln. Der Schnitzer der Terra und der Aer liefert hier den Beweis für eine durchaus plastische Begabung, die ihren Gestalten möglichst große Körperlichkeit zu geben sucht. Ein Vergleich zwischen Stich, Kachel und Relief zeigt, wie Material-vertraut der Holzschneider arbeitete und wie er es verstand, die für sein Material notwendige Übersetzung durchzuführen. Merkwürdigerweise sind dem Stich gegenüber die Köpfe bei den Reliefs in Frontalstellung gebracht, wodurch der eigentliche Schwung der Darstellung gemindert und an Stelle der Bewegtheit hier eine beinahe statuarische Ruhe getreten ist.

Urkunden[101].

Über die Jahre 1594 bis 1613 erstreckt sich die Bauzeit der Kriegsstube, also fast über 20 Jahre. Da das Datum 1608 besonders groß und bedeutungsvoll an der südwestlichen Wand angebracht ist, wurde in der Literatur fast stets diese Zahl als Abschlußdatum angesehen; indessen bezeugen Urkunden aus den Jahren 1609 bis 1613 den Fortgang der Arbeit über diesen Termin hinaus. Es ist sogar wahrscheinlich, daß Evers die Beendigung nicht mehr erlebt hat, und daß die Außentür von fremder Hand, ohne seine Oberleitung hergestellt wurde.

Die an sich zahlreichen Urkunden berichten im Grunde erstaunlich wenig über den Gang des Werkes und über das Urteil der Zeitgenossen. Der Wert dieser erhaltenen Dokumente liegt vielmehr darin, daß sie ein Bild geben von der sozialen Stellung des Meisters, von seinem Handeln und seinem Kampf gegen Gesetze und Mitmeister. Darüber hinaus zeugen sie anschaulich vom handwerklichen Brauchtum jener Epoche. Der geschichtliche Verlauf dieser 20 Jahre wird aus den vielfachen Notizen der Weddeprotokolle, Kämmerei-Akten, Eingaben der Meister, Supplicationen und Antworten Evers', aus den Prozeßbeweisaufnahmen und den Bauhofrechnungen lebendig.

Die Erteilung des Auftrages für die Ausstattung der Kriegsstube an Evers ist nicht urkundlich gesichert. Indessen fällt sie in das Jahr 1594. Die erste erhaltene Notiz, die die Kriegsstube betrifft, ist eine Eintragung im Weddeprotokoll vom 10. Juli 1594.

„M. Tonniess de snyddeker hefft angelavet, dat portaell tho dem nygen gemake straks vorthonhemen vnd ferdich tho maken, ken ander arbeit darvor thonhemen, ehr dat geferdigt ist, vnd solchs mit hantastiege sick vorsproken; by straffe des weddes."

Diese Erklärung geschah, wie aus einer späteren Eintragung hervorgeht, „vp erforderung der buwherren". Am 7. August 1594 indessen droht ein neuerlicher Eintrag im Weddeprotokoll „by ernstlicher straffe des weddes vnd nedderleging seines amptes ... dat nie portaell tho vorferdigen", was also bis dahin noch nicht geschehen ist.

Über das Jahr 1595 berichten nur die Kämmereibücher. Ein heute nicht mehr erhaltener Raum im Rathause, in dem sich die Kämmerei befand, wurde in diesem Jahre von Evers ausgestattet und die Bezahlung der entstandenen Kosten durch die Kämmereibücher geführt (über dieses Werk siehe unten).

Die Buchführung über die Ausgaben für die Kriegsstube ist nicht erhalten; wahrscheinlich gehören die Summen zu den Ausgaben des Bauhofes, dessen Schreiber Rotker von Deventer sich gelegentlich des Evers-Prozesses darüber zu äußern hat; diese Abrechnungen indessen sind nur für wenige Jahre erhalten, wenigstens spezifiziert, und die im Zusammenhang mit der Kriegsstube belangvollen fielen der Vernichtung anheim. So berichten über Arbeitszeit und Lohn die Zusammenstellungen eben des Bauhofschreibers.

Am 21. April 1596 treffen die Herren der Wedde eine Verfügung, die Anlaß zu allen Weiterungen und Quelle aller Streitigkeiten werden sollte:

„Den olderluden der sniddeker iss angemeldet, datt se den snyddeker Tonniess sollen so vele gesellen, alse he tho enes erbaren rades arbeitt nodich hefft, folgen laten;"

das Weddeprotokoll schränkt diese Freiheit allerdings dahin ein:

„vnd dartho gesehen werden, datt de selbigen ock by des rades arbeitt arbeyden, vnd sall sunsten de andern tho vorfange keine gesellen in der borger husen thosetten."

Diese Befugnis nutzte Evers zweifellos über Gebühr aus. „Des Rates Arbeit" war ein weiter Begriff, und Evers ließ manches herstellen von den Gesellen und Jungen der anderen Meister, das in keiner Beziehung mehr zu den Erfordernissen der „Kriegsstube" stand. Aber Evers wußte die Gesellen, die da Schweiffe, Driddendehl und Kragsteine verfertigten und diese Teile nachher nicht in der Kriegsstube, sondern an den Betten und Tischen von Bürgerhäusern wiederfanden, mit der Behauptung einer Programmänderung abzuspeisen oder mit dem Hinweis, daß bereits genügend von diesen Teilen in die Kriegsstube gekommen seien. Zudem mußte es seiner Natur und den Tendenzen der Zeit nur zu sehr entsprechen, einmal über einen solchen Mitarbeiterstab verfügen zu können, der es ihm ermöglichte, jeden Auftrag zu übernehmen und schnell zu erledigen. Baltzer Winne zeigte sich späterhin bereit zu beschwören, daß gelegentlich gleichzeitig 19 Gesellen und Lehrlinge in Evers' Dienst standen, also das Vier- bis Fünffache der durch die Rollen erlaubten Anzahl. Aber nicht nur mit den ausschließlich für Ratsarbeit genehmigten Gesellen und Lehrlingen disponierte Evers derart frei, sondern auch mit dem ihm anvertrauten Material; denn die später in Bürgerhäusern verkauften Schapps usw. bestanden auch aus dem Wagenschot und den Intarsiahölzern des Rates, die die Bürger noch einmal bezahlen mußten. Ähnlich scheint er es mit Kirchenaufträgen während dieser Zeit gemacht zu haben. 1602 führten in einer Sitzung vor den Ratsherren und Gerichtsverwaltern Heinrich Pasche und Thomas Rehbein die Meister — als Prozeßgegner — aus dem Jahre 1596 noch folgende Fälle an: der damals im 3. Jahre als Geselle arbeitende Dietrich Steinhorst, der Geselle Jakob Sager und die Jungen Hinrich Bolte und Hinrich Gößke arbeiteten den ganzen Sommer Kragsteine und Drittenteil auf dem Rathause; davon kamen 8 Kragsteine in das Haus von Dietrich Karckring, andere verarbeitete

Evers in einen Schapp „in der alten Mewischen Hause". Steinhorst und Baltzer Winne bekunden, es seien noch während des ganzen Sommers und während des folgenden Winters in Evers' Haus von den Jungen Kragsteine und Drittenteile gearbeitet von Holz und Lohn des Rates, die für Privatleute geliefert wurden. Winne habe fernerhin Schweiffe „abgerissen", die der Geselle Niclas alsdann fertigstellte, und die 3 Wochen Arbeit auf dem Rathause in Anspruch genommen hätten, schließlich aber an dem Bett in der alten Mewischen Hause in der Oberen Schmiedestraße angebracht wären. Steinhorst und Winne bezeugen ferner, Evers habe einen Tisch für Berendt Winterkamp mit eingelegtem Holz vom Ratseinkauf in Nürnberg hergestellt, wobei Steinhorst bei Feierabend die Früchte einsetzte. Gößke und Conrad Gescheidt haben „drittehalben tagk 97 3 Wochen vor Weihnachten" an der Tür der Ägidienkirche gearbeitet, wofür wahrscheinlich Kirche und Rat hätten bezahlen müssen.

Diese Eigenmächtigkeiten erregten nicht nur den Ärger, sondern darüber hinaus die nicht unberechtigte Existenzsorge der übrigen Meister; denn bei derartig vielen Gehilfen und so billigem Material waren sie einfach nicht mehr konkurrenzfähig; Evers nahm ihnen alle Aufträge weg.

Am Timotheustage 1599 (24. Januar) richteten daher die Meister eine Beschwerde an die Weddeherren Georg von Stiten und Heinrich Pasche (Lübecker Staatsarchiv, Abt. Tischler, Vol. XIV, Fasc. 9[102]), in der sie ihren Amtsbruder und derzeitigen Ältermann Tönnies Evers verklagten.

Seit längerer Zeit schon herrsche große Uneinigkeit im Amt, hervorgerufen durch die Eigenmächtigkeit des Ältermannes Evers, der doch in seiner Amtseigenschaft gerade für die Achtung der Rollen einzutreten habe.

„Dahero dann vnser Ampt vnnd Narung deromassen bissanher vnd Insunderheit in dieser Itzige Teuren vnd Neerlosen Zeitt geschwechet vnnd Abbruch geschehen, dass ess ezliche vnsers mittelss mith grossen schmerzen erfahren, vnnd mith vnuermeitlichem schaden woll innen werde." Er habe nun seit Jahren mit der Arbeit des Rates zu tun, aber er sehe „mehr auff seinen eigen Profiet vnnd Nutz, dann vff eines E. Hw. Rhats"; allgemach habe er sich soviel Gesellen und Jungen gehalten, wie er nur immer wolle, unter dem „Protext vnd scheine", als brauche er sie alle für die Ratsarbeit. Die Gesellen und Jungen, die sie immer hätten folgen lassen (es seien sogar einmal 19 gewesen), seien nicht immer für die Ratsarbeit gebraucht, sondern, da Evers nicht sehr an dieser Arbeit gelegen sei, mehrmals für Bürgeraufträge. „Dan er wol wieste, an der Hern Erbeit Ihme kein einpass geschehen konte, sondern er gleichwoll, er Erbeitete daran oder nicht sein wochenngelt wol erlangen würde." So habe er alle Bürgerarbeit an sich gebracht und damit die anderen Meister „verachtlich vnnd neerloss gemacht, vnnd also das brodt gleich auss dem munde hinwegkgerissen". Die anderen könnten sich kaum mehr erhalten.

Nach dieser Klage geht die Eingabe dazu über, die Leistung Evers' zu kritisieren und seine Fähigkeit in Frage zu stellen. Er sei

„zu abvisirung solchs itzt vorhabenden vnnd noch vnverfertigten Erbeits vffm Rhatthause für seine selbst eigne Persohn viel zu schwach vnd vmb etzliche Dinge vnsers mittells noch ezliche Consulieren, vnnd darnebenst allenn andern Vorschlach vonn seinenn Gesellen haben müssenn, Da dann der eine Geselle

diese der andre eine ander visirung gemachet, der eine ess zerbrochenn, der andre ess wiederumb gemacht, dass solche ohne merckliche vnnötige vncost vnnd geldtpfildung nichtt magk geschehen seinn." Die Hälfte würde es kosten, „wan er selbst zu solcher anweisung gnugsam qualificirt". Und weiter: „Ja wen solcher Erbeit zu Nurnbergk oder Augssburgk vffs aller kunstligste were gemacht, vnnd bey stücken von dannen biss hieher vff dem Axsell were getragen worden, hette ess nicht souiel kosten konnen, wie Itzt." Aber Evers begnüge sich nicht etwa damit, sondern habe ausdrücklich erklärt, er habe mehr Schaden als Nutzen von dieser Arbeit. „Dass muss ein Ehrb. Hochw. Rhatt also gerne dazu vorliebnemmenn. Wann deme aber also in der wahrheit were, würde er warlich das Kauffen vnd bauwen der häuser vnnd genge woll bleibenn vnnd anstehen lassen müssen, eben sowoll alss wir[103]."

Indessen seien sie bereit, ihm weiter ihre Gesellen und Jungen zur Verfügung zu stellen, aber sie sollten auch nur für Ratsarbeit beschäftigt werden, und außerdem solle Evers ihnen dann das Geld zukommen lassen und es nicht behalten, denn das sei weder jetzt noch jemals üblich gewesen, und auch Evers' „vorfharen, so auch der Hern Snitker gewesen vnnd etwas gelernet gehabt", hätten das nicht getan. Zwar hätten sie ihn oft genug dazu ermahnt, er aber, obwohl er immer wieder das Rechte zu tun versprochen, habe sie nur „vffgehalten vnd vmbgetrieben" und sich noch „freuentlich vnnd rebellisch vfs lezt kegen vns dazu bezeigett, vnnd sich, vnserm abnemen nach, gantz vnnd gahr eingebildet, ein sonderlichs priuilegium vnnd prioritet für vns andern zu haben vnd ganntz ex lux zu sein".

Den Beschluß bildet die Bitte an die Weddeherren, dem Tönnies Evers „ernstlich (zu) gebieten vferlegen vnnd befheligenn, daß er hinfüro mith solchen obangezogenen eigenmechtig angemasten freyheiten vnd eingeführtenn nouiteten vnd unrichtigkeiten, inne halten, vnnd sich vnns gleichformig Ambts vhralten gebrauch nach, verhalten müge, ..."

Auf diese Eingabe hin wurde von seiten der Weddeherren beiden Parteien „ernstlich Imponirt, mandirt vnnd befholenn" Ruhe zu halten. Evers sollte nicht mehr als 4 Gesellen im Dienst halten, bei 10 Thaler Strafe. Indessen hielt Evers sich offenbar nicht an diese Vorschrift, denn schon am 7. Februar 1599 geht eine weitere Klage der Schniddeker beim Rat ein. Ihr Ton ist ungleich viel schärfer, es wird von Tönnies Evers' „vnfuglichen vnd wiederwertigen Vorhaben" gesprochen und seine Unfolgsamkeit mitgeteilt. Nach Wiederholung der ersten Klage folgen 5 Punkte, die den Meister belasten sollen. Kurz zusammengefaßt handelt es sich um folgendes:

1. Evers habe versehentlich selber zugegeben, wie es bei der Bezahlung fremder Gesellen eigentlich gehandhabt werden solle, wie er es aber nicht mache.

2. Zwar leugne er, auf einmal 12 Gesellen und 7 Jungen zusammengehabt zu haben, aber der jetzige Meister Baltzer Winne, der damals Geselle gewesen sei, könne es bezeugen, ja wisse sogar noch die Namen der einzelnen.

3. Als Ältermann wache er streng über die Fehler und Übertritte der anderen Meister, sei aber selber 10- bis 20mal straffällig geworden, ohne sich auch nur zu entschuldigen, geschweige es zu unterlassen.

4. Enthalte er dem Amte die Schlüssel zur Amtslade vor, in der sich die Petschaft befinde, mit der man diese Eingabe hätte siegeln wollen. Auch als 2 Meister den Schlüssel bei ihm abholen wollten, habe er ihn nicht herausgegeben.

5. Verachte er alle Gesellen und nenne die Lehrjungen geschickter, obwohl er selber „seinen Erbeit ohne einiges Gesellen eheste vnnd letzte Hulffe nicht zuuolnführenn vermagk"; damit habe er viel Unwillen erregt. Darüber hinaus aber habe er „auss grobem vnuerstande vnnd vnuerschaemter bössheitt ... vnsern Erbeitt auch noch Tadlen, lestern vnd verachten müssen", obwohl sie „gut, vast, bestendig vnnd werende Erbeitt" sei, von gutem Holz, wie es

sich gehöre. Und dann folgt eine ungemein schwere und belastende Anklage, dessen Grundlage sie erst wenige Tage vorher entdeckt hatten. „Vnnd noch niemals Jenig valsch vnd betrieglich Erbeitt / :dafür vns Gotte behüte: / für gehabt vielweiniger herfür gebracht, gleich wie er, (am Rande:) Von Pap vnnd Cliesterwerck gebacket, vnnd mith goldt, silber vnnd andern farbenn überschmiret, vnnd der Sauw / :wie man pflegt zu sagen: / eine verguldete Nase angesetzet, vnnd solchs noch in Kirchenn vnnd Gottsheusernn darzu, anstaett guten Wagenschots, dafür er sich auch Lohnenn lassenn." Nachdem sie dieses festgestellt haben „ists vns nun kein wunder mehr, wie er Reich vnnd so vberbrüstig worden".

Dieses alles sei eines ehrliebenden Ältermannes unwürdig, zumal wenn er, wie Evers, „für einen sonderlichenn grossen berumbten Meister will geachtet vnd gehalten seinn", und es sei auch unwürdig einer „solchen loblichenn vnd weitberumbten Stadt wie hier". Die Eingabe schließt mit der Bitte an den Rat, er möge nicht gestatten, „dass vmb seiner Entzelnenn Personen oder derselben eigennützigkeitt willenn, alle wolgemachte Ordnung verendert oder vffgehoben, vnnd ein gantz Ambt dafür verlestert, verdechtig gemacht vnnd darüber ganntz vnnd gahr verdorbenn vornichtet vnnd niedergelecht solte werden, da denn albereitt leid nicht viele mehr ann mangelt."

Obwohl sich heute nichts mehr von dem „Pap und Cliesterwerck", das übrigens auch Albert von Soest[104] ergiebig anwandte, finden läßt, handelte es sich allem Anschein nach nicht um eine böswillige Erfindung der Mitmeister, sondern in der oben bereits erwähnten Verhandlung vor den Weddeherren Hinrich Pasche und Thomas Rehbein vom 10. April 1602 (Bericht über die Sitzung vom 26. Februar 1602) bezeugen die Maler Meister Jürgen Belt und Hinrich Swin, daß sie „im 5. Jahre" zwischen Weihnachten und Neujahr an Tür und Aufgang des Predigtstuhles der Ägidienkirche mit Willen Tönnies Evers' ca. 20 Pappwerk staffiert und vergoldet hätten, während David Kapup und Hermann Burmester, 2 Jungen, sie anleimen mußten. Die Pappen könnten noch gezählt werden.

Der Rat nahm offenbar zunächst von dieser neuen Eingabe wenig Kenntnis und hoffte, daß sich die Dinge von selber zurechtliefen. So kam die Gerichtsperiode heran, und der Fall Evers schien kein Thema der Verhandlung zu bilden. Vielleicht aber suchte der Rat auch seinen Schniddeker zu schützen und das Verfahren herauszuzögern.

Deshalb erging 2 Tage vor Beginn der Gerichtsferien, nämlich am 21. März 1599, eine erneute Beschwerde der Schniddeker Älterleute und des gesamten Amtes an den Rat, deren erster Teil noch einmal kurz die Punkte der Eingabe vom 7. Februar wiederholt.

Sodann stellen die Supplikanten fest, daß Evers „mitt seinem steifen sinne beharren thutt, vnd keines weges dauon abzubringen ist" (nämlich von seinen „nun lange zeitt geübtem vnfugen, vnbescheidenheitt vnnd vnbilligkeitt"). Zudem sei er nur darauf bedacht, „dass die zeitt der Ciesungen eins Altermans vörfliessen, vnnd er mitlerweile sein vngereimbtes vorhabentt brauchen möge". Zu Besprechungen im Amte käme er 1 bis 2 Stunden zu spät und ließe kaum mit sich sprechen, „vnd sich dermassen kegen vns widerwertich anstellen thutt, das dar nicht von zusagenn ist, ja auch keiner kein Alterman mitt Ihme sein will". Sie machen den Rat darauf aufmerksam, daß morgen der letzte Gerichtstag sei, und bitten um die „Vörordnung eines newen Altermans"; Evers solle sich nicht unter der Zahl der Kandidaten für diesen Posten befinden („in der Zahll der Wehlinge"), sondern es möge ihm mitgeteilt werden, daß er sich bis zur Erledigung des Streitfalles seiner Ältermannschaft zu begeben und die dem Amt gehörigen Schlüssel und anderen Sachen zurückzuerstatten habe.

Infolge dieses Dringlichkeitsantrages fällte der Rat seinen Spruch. Er ging nicht auf die Anklagepunkte ein, sondern strafte zunächst nur für die Überschreitung des Dekrets vom Januar 1599, in dem die Zahl der Gesellen und Lehrlinge festgelegt war (nämlich 5 Gesellen und 2 Jungen[105]). Das Weddeprotokoll verzeichnet unter dem 23. März 1599:

„M. Tonniess euerss dem Snydekker Iss vth beuelt eines Erb. Rades dorch di Erb. Weddehern vp supplicerent des Amptes der Snyddeker datt beschett gegeuen vnd vp de supplicerend vorthekentt. Volgender gestaldt Man lath es by dem vorigen bescheidtt, Soll nicht mher gesellen halten, alse de andern, vnd weill ehr vngehorsam gewesen, soll Ihme dass Ampt niedergelecht sein. — Actum den 23 Marty 99." Der eigentliche Beschluß befindet sich auch als Antwort an die Schniddeker unter ihrer Eingabe vom 21. März 99.

Niederlegung des Amtes, Absetzung vom Posten eines Ältermannes — das war in der Tat die schwerste Strafe, die Evers treffen konnte. Aber bereits am 31. März änderte der Rat seinen Entschluß dahin, daß er Evers zu arbeiten wieder erlaubte, aber an der Absetzung von der Ältermannschaft festhielt. Indessen werde er im nächsten Jahre wieder miternannt werden; die Weddeherren könnten eintragen, daß diese Bestrafung nicht ehrenrührig sei.

Diese Eintragung findet sich in modifizierter Form noch einmal und wird am 27. April 1599, also einen Monat nach diesem Urteil, dem Weddeprotokoll einverleibt. Darin wird zunächst noch einmal das Urteil wiederholt, und als Begründung die Tatsache der über Gebühr gehaltenen Gesellen und Lehrjungen genannt; indessen sei dieses Urteil

„siner ehren vnschettlich, vnd wen hernegest Olderlude vam Erb. Rade wedderumb sollen losgebeden vnd gekoren werden, datt alsdann M. Tonnies wedder vpgesettet vnd dem Erbaren Rade overgeuen werden soll".

Die Weddeverordneten hätten inzwischen die Sache durch folgenden Bescheid beigelegt: Evers dürfe nicht mehr Gesellen und Lehrlinge halten als die anderen Meister; die 4 Lehrjungen, die er angenommen hätte, sollten bei ihm zu Ende lernen[106]; die einmal übernommene Ratsarbeit sei von Evers weiterzuführen, er sollte sie „mit flite vorttsetzen vnd vorferdigen", und zwar mit 2 Gesellen und 2 Jungen; hielten die Bauherren mehr Hilfskräfte für nötig, so hätten die anderen Meister ihre Gesellen und Jungen folgen zu lassen; schließlich sollten die anderen Meister einen „vth ehrem Ampte vnd Middell ahnordenen, de neuenst M. Tonniss vpsicht hebben soll". Damit wäre die „twistige sake" nunmehr beigelegt.

Also: Evers konnte die Arbeit weiterführen, wenn auch mit beschränkten Hilfskräften; das vorher ergangene Urteil blieb bestehen, war aber ausdrücklich für nicht ehrenrührig erklärt und konnte bei nächster Gelegenheit durch eine Neuwahl neutralisiert werden. Das Schmerzliche für Evers aber lag ohne Zweifel darin, daß den Mitmeistern das Recht zugestanden wurde, einen der ihren zum Beobachter an das entstehende Werk abzuordnen, der neben Evers bestimmen konnte.

Die Meister machten von ihrem Rechte Gebrauch und bestimmten

den erbittertsten Gegner Evers', seinen ehemaligen Gesellen Baltzer Winne für diesen Posten.

Aus dem Jahre 1600 sind keine Archivalien, die sich mit Evers beschäftigen, erhalten. Die Schniddekermeister indessen suchten während dieses Jahres ein Mittel, um die Wiederernennung von Tönnies Evers zum Ältermann zu hintertreiben. Das sicherste und wirksamste schien ihnen dabei die moralische Diffamierung, und so suchten sie seine Ehrlichkeit und bürgerliche Anständigkeit in Zweifel zu ziehen. In der Tat bot sich ihnen während des Sommers 1600 ein Fall, der ohne Schwierigkeit zu einer belastenden Handlung umgedeutet werden konnte. In diesem Sommer nämlich kaufte Tönnies Evers auf dem Markte bei einem Kienrauchhändler für 3 Schillinge Ware und bezahlte mit einem Thalerstück. Der Händler wechselte, und dabei entspann sich zwischen beiden ein Gespräch, an dessen Ende Evers die Ware nahm, das Wechselgeld und auch seinen Thaler einsteckte. Der Händler machte ihn darauf aufmerksam, und Evers gab „gutwillig" die wieder eingesteckte große Münze zurück. Den Vorfall (der nur aus der verteidigenden Beschreibung Evers' bekannt ist) beobachtete ein ihm nicht wohlgesinnter Amtsgenosse und verbreitete ihn in der Absicht, Evers damit als einen abgefeimten Betrüger hinzustellen. Die übrigen Meister sahen in dieser „vorgessenheit" (wie Evers es nennt) einen willkommenen Anlaß, um Evers in weitem Maße moralisch zu verdächtigen.

Am 28. März 1601 ernannte der Rat, seinem Beschluß vom April 1599 getreu, Tönnies Evers erneut zum Ältermann der Schniddeker.

Kaum war dies geschehen, so hub ein wohlorganisierter Sturm der Meister und Gesellen der Schniddeker an, die sich einen betrügerischen Ältermann nicht gefallen lassen wollten. Eine (nicht erhaltene) Eingabe an den Rat deutet wohl zum ersten Male die Vorfälle auf dem Markt vom Sommer des Vorjahres an und nimmt zugleich die schon beigelegten Vorwürfe aus dem Jahre 1599 wieder auf. Die Eingabe, die sich aus der Antwort Tönnies Evers' konstruieren läßt, gipfelt in der entschlossenen Erklärung, einen solchen Ältermann nicht anzuerkennen, zumal um seine Person nunmehr bereits Mord und Totschlag ausgebrochen seien.

„Mordt vnd todtschlag" geschahen zwar nicht, aber infolge des Vorgehens der Meister gegen Tönnies Evers kam es tatsächlich zu schweren Schlägereien zwischen seinen Gesellen und denen anderer Meister. Die Vorgänge stellen sich aus den nur bruchstückweise erhaltenen Prozeßakten aus den Jahren 1602 und 1603 etwa so dar (über den Prozeß siehe unten): Als Evers zum Ältermann ernannt wurde, zogen, einem alten Vereinigungsbrauch entsprechend, die Meister in dem Schniddeker-Amtshause „vff dem Kobarge" auf dem Fußboden einen Kreis mit Kreide, den sie alle nacheinander durchschritten („einstipften"), um damit zu dokumentieren, „dem Evers in allen Dingen zuwider sein zu wollen". Darauf mußten auch die Gesellen, im Beisein der Meister, einen solchen Kreis durchschreiten; Widerstrebende wurden mit Gewalt dazu gebracht. Auf diese Weise sollte

Evers „Diebsstücke halber“ für unredlich erklärt sein. Bei dem Bemühen, auch die Gesellen Evers' ins Amtshaus zu holen, um sie den Kreis durchschreiten zu lassen, kam es zu Schlägereien. Auf Anregung der Meister sollte auch auswärts verbreitet werden, daß Evers ein Dieb und unredlich sei. Ferner verboten die Meister ihren Gesellen, hinfort bei Evers zu arbeiten: wer es dennoch täte, sei ebenfalls unredlich. Am schärfsten ging der vom Amt bestellte Mitarbeiter des Tönnies Evers, Baltzer Winne, gegen diesen vor; nach Zeugenaussagen erklärte er, „er wolle Evers zum Schelme machen oder selbst ein Schelm bleiben, wann ehr gleich die Stadt solte von Aüssen ansehen“.

Im Mai 1601 beschwerte sich Tönnies Evers beim Rat über dieses Verhalten gegen einen Ältermann, und am 17. Mai erfolgte der Bescheid des Rates (in den Weddeprotokollen): die Weddeherren sollten einen „freunttlichen vortrag vorsuchen“; Evers bliebe Ältermann „vnd so lange erlich biss zu Ausstrag des Rechtenss“, und ihm würde zur Stellungnahme die Klageschrift der anderen Meister übergeben. Nach der Verlesung dieses Bescheides vor dem Rat haben „de snyddekers geanttwordet Se wollen vnd konden tonniss euerss vor keynen olderman erkennen, vnd wollen sich tho keinem vordrage inlaten“.

Damit war der Konflikt latent. Die Schniddeker erkannten den Vergleichsvorschlag des Rates nicht an und hetzten weiterhin gegen Evers, der durch diese Machenschaften seine Gesellen und Mitarbeiter verloren hatte und nur formal ohne praktische Wirkung als Ältermann gelten konnte.

Daraufhin verklagte Evers erneut seine Amtsbrüder vor dem Rat, und zwar, weil sie ihn nicht als Ältermann anerkennen wollten, und weil sie die Gesellen gegen ihn "vprorich maken“. Die Beklagten dagegen behaupteten, sie könnten ihn aus schwerwiegenden Gründen, über die sie dem Rat bereits in einer Supplikation Mitteilung gemacht hätten, nicht anerkennen. Am 20. Juni 1601 wurde laut Weddeprotokoll beiden Parteien gestattet, gegeneinander zwecks Klärung der Sachlage zu prozessieren.

Am 3. Juli geht eine mehrseitige Erklärung von Tönnies Evers beim Rat ein, in der er sich mit der Supplikation der Schniddekermeister auseinandersetzt und seine Auffassung darlegt. Die ungemein schwungvoll und überzeugend geschriebene Eingabe, die man sich verlesen denken muß, verdient, ganz wiedergegeben zu werden. Der Rechtsvertreter, von dem sie verfaßt sein wird, hat hier ein Meisterstück forensischer Apologetik unter großem Aufwand lateinischer Zitate und historischer Parallelstellungen niedergelegt. Der konservativen Haltung des damaligen Lübecker Rates wird sehr klug entsprochen, und der Anwalt hat nicht einmal vor längerer Zitierung Ciceros gescheut. Dabei fehlt es nicht an drastischen Ausdrücken und schweren Verunglimpfungen der Schniddeker. Überaus geschickt endet die Eingabe mit einem Appell an die AUCTORITAS, ohne die auch „den herlichen Regimenten hohe beschwerlichkeit entstanden“.

Der Inhalt dieser weit über das eigentliche Objekt hinausgreifenden Erklärung ist in Kürze folgender (Wortlaut siehe Anhang):

Es sei geradezu erstaunlich, mit was für Mitteln die Schniddeker beweisen wollten, daß Evers für das Amt eines Ältermannes nicht zu gebrauchen wäre. Sie hätten sich eine ganz läppische Geschichte herausgesucht, um zu zeigen, daß er einen armen Mann, einen Kienrauchhändler, habe betrügen wollen. Dergleichen habe er aber nicht nötig, und würde schon gar nicht um eine so geringe Summe und einem armen Manne gegenüber, seinen Ruf aufs Spiel setzen. Die Angelegenheit wäre ein allen Menschen gelegentlich unterlaufendes Versehen. Schon die Aussage des Händlers werde vollauf genügen, „den Calumnianten das Maull zu verstopfen". Außerdem müsse er sich wundern, daß die Klageschrift der Schniddeker ihn, Evers, tadele, daß er nicht zu den Versammlungen käme: es hätte ja fast den Anschein, als ob sie unehrliche Leute unter sich dulden wollten. — Schließlich seien die Supplikanten vertraglich verpflichtet, ihn als Ältermann anzuerkennen. Der Rat möge dafür Sorge tragen, daß sie gegen ihn einen Prozeß einleiteten, wenn sie wirklich glaubten, etwas gegen ihn vorbringen zu können. Nach ihren Äußerungen aber habe es den Anschein, als legten die Meister keinen Wert auf einen Prozeß, sondern nur auf die Verewigung der nun schon genugsam herrschenden Unruhe und auf eine Hintertreibung seiner Ältermannschaft. Die Obrigkeit möge für Ordnung sorgen; es ginge nicht an, daß bei Evers beschäftigte und andere Gesellen sich vor seinem Hause prügelten. Offenbar handelten die Schniddeker des „Heilligen Reichs wolhergebrachter Ehren vnd Rechte zuwider".

Diese Darlegungen und die aus ihnen sprechende staatspolitisch wertvolle Gesinnung verfehlten nicht ihre Wirkung auf den Rat. Am 22. Juli 1601 antwortete der Rat:

„Die Weddhern sollen ihne dabey schützen dafür Ihne ein Erb. Rath erwehlet vnd erkandt, auch die ernstliche mittell datzu gebrauchen." Und der Extractus Protocolli extraiudicalis Curiae Lubecensis vom gleichen Tage: „Die Schniddekers sollen Ihn für ihren Ältermann vnd Ambtsbruder erkennen, Do Ihme darinn iemand beeinträchtiget soll er geschützt werden."

Am 1. August fand die Verlesung dieses Bescheides vor den Schniddekern statt (Weddeprotokoll über den 1. August 1601).

Die Schniddekermeister kamen nicht mit einer Klage heraus. Vielmehr scheint es so (nach den späteren Prozeßberichten), als ob sie sich in diesem Stadium der Entwicklung, in dem der Rat derartig energisch für Evers eintrat, vertragen wollten; nun aber erklärten die Gesellen, nachdem die Angelegenheit so „hart" angefangen sei, müsse man sie auch zu Ende führen. Jedoch ist es auch für die späteren Zeugen nicht ganz deutlich, ob nicht hinter dieser Ablehnung eines Vergleiches seitens der Gesellen auch wieder die Meister gestanden haben, die nur nach außen hin nunmehr friedfertig erschienen.

Am 29. August 1601 erklärte (laut Weddeprotokoll) der Rat erneut den versammelten Schniddekern

„datt se M. Tonniss euerss vor einen olderman abnnehmen vnd sine gesellen vor erlike Lude holden vnd erkennen sollen beth so lange so meyster Toniss ehrer Anspreke haluer mitt rechte auerwinnen hebben".

Ferner wurde nunmehr dem Tönnies Evers aufgetragen, gegen seine Amtsbrüder zu prozessieren, da sie es unterlassen hätten, gegen ihn vorzugehen. Bei erster Gelegenheit habe er „mit der Klage tho vorfharen".

In dieser Berechtigung, als Kläger und nicht als Beklagter auftreten zu können, besaß Evers einen großen moralischen Vorteil. Nicht er sollte als Betrüger entlarvt werden, sondern die Meister des

Schniddekeramtes als Verleumder. Auf Befehl des Rates galten sowohl Evers wie seine Gesellen als ehrliche Leute, und Evers zudem noch als Ältermann, wovon er allerdings keinen Gebrauch machen konnte.

Der Prozeß behandelte 2 Fragenkomplexe, von denen der eine sich mit dem Verbleib des auf Ratskosten angeschafften und verarbeiteten Schnitzmaterials aus der Kriegsstube beschäftigte, während der andere die Vorgänge im Sommer 1601 klären sollte, die zu Ausschreitungen und unerlaubten Handlungen geführt hatten. Eine der Hauptschwierigkeiten für die Durchführung der Beweisaufnahme lag in der Abwesenheit mancher Zeugen und in der Länge der Zeit, die seit den „Fehlgriffen" Evers' am Senatsauftrag verstrichen war. Die Untersuchung lag in den Händen der Ratsherren und Gerichtsverwalter Heinrich Pasche und Thomas Rehbein.

Erhalten sind die Berichte über eine Sitzung vom 26. Februar 1602 und eine vom 24. November desselben Jahres (am 2. Dezember ausgefertigt), beide unter der Leitung obiger Ratsherren; ferner ein Brief mit 9 Fragen an die Hamburger Justizbehörden, die dort sogleich (5. März 1602) zwei Zeugen vernahmen und deren Aussagen zu den 9 Punkten an den Lübecker Rat zurücksandten.

Das Urteil des Prozesses ist nicht bekannt, jedoch lassen spätere Protokolleinträge darüber mit einiger Sicherheit Vermutungen aufstellen.

Zur Frage der unerlaubten Ausnutzung der nur für Ratsarbeit genehmigten Gesellen und Jungen zur Verfertigung von Bürgerarbeit, und zwar unter Benutzung von Ratsholz und Intarsia, stellt der erste Bericht vom 26. Februar 1602 über den Verlauf der Sitzung fest:

Es sei erschienen „dickgerurter Cleger" und die Gerichtsherren hätten „geburlich beruffen lassen die mehrgerurten Alterleute vnd Ampt der Schniddeker"; nach der Danksagung gegen Rat und Gerichtsherren für ihre Mühewaltung habe Evers „gebetten, das mitt edition des Aydes vnd nomination der zeugen ... vorfahren werden müge, Alss seint daruff zugleich alsbalt die Alterleute vnd dass Ampt der Schniddeker erschinen, vnd haben zuuorderst vnd Erstlich berichtet, das der Aydt so ein Altermann für dem gantzen sitzenden Rade schweren müss, in formalibus solle lauten wie volget. Dass Ich dass Ampt der Schniddeker will trewlich vnd wohl vorstaen nach allem minem bestenn vormugen so warlich als mir Gott also helffen solle." Einen anderen Eid gäbe es nicht in ihrem Amt. Danach stellten die Meister fest, daß der Geselle Jacob Sager[107] 1596 mit den Jungen Hinrich Bolte[108] und Hinrich Gösske[109] „in des Raths besoldung vndt arbeitt bey Meyster Tonnies Euers Krackstein vndt Drittentheil gemachet hetten ... dauon der Jacob von Ostern biss vff Johannis, die beiden Jungen vff dem Radhause den gantzen Sommer biss yff Martini". Nun seien sie alle davon gewandert. Darauf habe der Meister Dietrich Steinhorst[110] an Eides Statt bekannt, daß er damals Geselle bei Evers und an der Ratsarbeit tätig gewesen sei, und er könne die obige Behauptung bestätigen, und hinzusetzen, daß mindestens 8 Krackstein in das Haus von Ditrich Karckring gekommen seien. Aus demselben Material habe damals Evers auch einen Schapp für „der alten Mewischen Haus" gearbeitet. Ferner bezeugten Baltzer Winne und Dietrich Steinhorst, daß noch mehr Kragsteine und Drittenteile von Ratsholz und auf Anrechnung der Arbeitszeit für den Rat an Privathäuser geliefert seien; darüber hinaus hätten der Junge Hinrich Gösske und der Geselle Conrad Gescheidt „drittehalben tagk Anno 97, drey wochen für Weynachten an der thur in der Kirche zue St. Ägidien gearbeitet, obs aber

zugleich der Kirchen vndt dem Rade verrechnet sey, Dauon wurden die Register nachweisung geben". — Baltzer Winne und Dietrich Steinhorst bekundeten sodann, daß ein Geselle Niclas „viel Schweiffe vff dem Rathause in die Dritten Wochen gemachet habe, dauon aber keine in des Raths Arbeitt gekommen sein soll, sondern es sollte in der Alten Mewischen hause eine Bettestede staen, daruff etzliche Schweiffe so in eines Erbaren Raths Arbeite vndt belohnung fürfertigt worden, gekommen sein, do ehr der Winde hette die Schweiffe abgerissen, ehe vndt zuuorn dieselben geschnitten sein sollen", was Evers auch zugegeben habe „für dem gantzen Ampte vff dem Kobarge in des Ampts Hauss". — 1596 hätte Evers für Bernt Winterkamp einen Tisch hergestellt, dessen eingelegte Hölzer vom Ratseinkauf in Nürnberg herrührten; der Geselle Jonas habe die Früchte gefertigt aus dem Ratsholz, die Steinhorst dann im Winter bei Feierabend im Hause von Evers in den Tisch einsetzte. — Die Schniddeker zitierten sodann 2 Maler vor die Richter, die aussagten (Jürgen Belt und Hinrich Swin), daß sie „vngefer ins Vinffte Jahr zwischen Weinachten vnd New Jahr an der Thuer vnd aufgange am Predigtstuel in St. Ägidien Kirchen vngefehr ein Zwantzigk Papwerck mitt M. Tonnies Euers willen staffiret vnd vorguldet hetten, Vnd das Dauid Kapup geselle vnd des Burmesters Sohne als Junge Herman genannt, dieselben daran geleimert vnd gemachet hetten, Vnd haben hirbey berichtet, Dass die Pappen konnen gezellet werden". — Schließlich machte noch der Bauschreiber Rotker von Deventer Mitteilungen über die Bezahlungen, die Evers im Lauf der letzten Jahre nach den Bauhofbüchern erhalten hatte. Es handelt sich dabei um folgende Posten:

1595,	29. Nov.	4	Schniddekergesellen	10	Lüb.	Mark	
	6. Dez.	4	„	11	„	„	
	13. Dez.	4	„	12	„	„	
	20. Dez.	6	„	17	„	„	
1596,	1. Mai	10	„	29	„	„	
	8. Mai	10	„	30	„	„	
1597,	1. Okt.		.....	15	„	„	
	8. Okt.		.....	7	„	„	8 ß
	15. Okt.		.....	9	„	„	
	22. Okt.		.....	10	„	„	11 ß
	29. Okt.		.....	15	„	„	7 ß
	5. Nov.		.....	12	„	„	
	12. Nov.		.....	19	„	„	8 ß
	19. Nov.		.....	10	„	„	8 ß
	26. Nov.		.....	12	„	„	
	3. Dez.		.....	12	„	„	
	10. Dez.		.....	12	„	„	
	17. Dez.		.....	12	„	„	
	31. Dez.		.....	7	„	„	
1598,	7. Jan.		.....	7	„	„	8 ß
	14. Jan.		.....	9	„	„	
	21. Jan.		.....	9	„	„	
1599,	7. Juli		.....	6	„	„	
	14. Juli		.....	12	„	„	6 ß
	21. Juli		.....	12	„	„	
	28. Juli		.....	12	„	„	
	4. Aug.		.....	12	„	„	6 ß
	10. Aug.		.....	12	„	„	
	14. Aug.		.....	15	„	„	6 ß

Die Sitzung vom 24. November 1602, über die der Bericht vom 2. Dezember, gesiegelt von Hinrich Pasche und Thomas Rehbein, vorliegt, behandelte eine Aussage des ehemaligen Gesellen Conrad Gescheidt, der selbst beschwören wollte, daß er neben Hinrich Gösske Anno 1597 „die Zeitt Drey Wochen vor Weihnachten an der Thur In St. Ägidien Kirchen gearbeitet habe", und daß es sich eher um

mehr als „drittehalben tagk“ gehandelt habe. Diese Aussage war bisher (10. April 1602) nur von Steinhorst für Gescheidt abgegeben.

Hier gestaltete sich die Verhandlung formal-juristisch komplizierter, da Evers durch seinen Procurator Petreus (er kommt in den Akten in den Formen Petreium und Petrebus vor) gegen diese Vernehmung Einspruch erhob, „Dahero, dass die Producenten vermuge Lübisches Rechtens sich diesen Zeugen nicht protestando reseruiret haben“ und verlangte, daß der „Articul daruff der Zeuge solle examiniret werden, müge communiciret werden, alss dan wolte ehr seine notturfftige Fragstück darendkegen vbergeben“. Der Schniddeker Procurator Sebastianus stellte indessen fest, „dass seine Principales sich den zeugen reseruiret haben, vnd dass diss des Euers suchen eines Erbarn Raths Vrtheln vnd dieses Consistory Stylo gestracks zukegen, auch sonsten zue ferner auffenthalt der sachen thue lauffen“. Zwar protestierte der Vertreter Evers' noch einmal „de nullitate examinis“ und „reseruirete sich kegen dasselbe alle rechtliche notturft“, aber die Gerichtsherren schritten dennoch zur Vernehmung. „Vndt hatt daruff der furgerurter zeuge Cunrat Geßkes In anwesend Mester Tonnies Euers mitt Ausgestreckten Armen vnd auffgerichteten Fingeren ... geschworen vnd certificiret, daß ehr ... die Rechte lautere warheitt so ihme dauon bewust ... vor beide Parteyen keiner zue Liebe noch zue leide, ohne vormischung einiger falschheit sagen wolle, Vnd das nicht lassen weder vmb freundschaft Feindschaft gunst hass furcht gabe oder nutz ... Alss ihme Gott vnd sein Heiliges wort also helffen solle.“ Darauf wurde er der „Sweren straffe des Meinaidts zum scharften avisiret“ und beschwor dann die obige Behauptung.

Das Ergebnis der örtlichen Zeugenvernehmung über die Vorgänge während des Sommers 1601 im Schniddekeramtshause ist nicht protokollarisch erhalten. Nur ein Schreiben an den Hamburger Rat liegt vor, in dem 9 Punkte an dorthin verzogene Handwerker, die damals in Lübeck bei den Ereignissen dabei gewesen waren, zur Fragestellung übersandt wurden. Es handelt sich dabei um die Zeugen Hans Ploene[111] und Hans Sievers[112]. In Hamburg wurden indessen verhört die Zeugen Hans Ploene und Hanns Wobis. Die Fragen (deren Ergebnisse in diesem Kapitel bereits bei der Schilderung des Jahres 1601 mit verarbeitet sind) beschäftigen sich mit folgenden Punkten:

1. Wurde im Sommer 1601 im Amtshause ein Kreis mit Kreide auf den Tisch gezogen, in den die „Meister solten einstipffen, Ihme den producenten In allen Dingen zu wieder zu sein“? 2. Hat der Geselle Hans Lengke „gleichfals in der Schnitker Ambsthauss einen großen Rinck mit kritten an der Erden geschrieben. In welchen Rinck sich etliche gesellen nieder gelecht, etliche ghar hindurch gegangen sein“? 3. Auf wessen Befehl und weshalb wurde dieser Kreis hergestellt? 4. Wurde den Gesellen von den Meistern befohlen, Evers „vor einen vnehrlichen Manne zu achten“ und ihn an „frembden ortthen ... für einen vnredlichen Meister ausszuruffen“? 5. Wurde den Gesellen verboten, mit Evers zu sprechen noch bei ihm zu arbeiten unter der Drohung, alsdann selber für unehrlich gehalten zu werden? 6. Hat Baltzer Winne erklärt, er wolle den Evers zum Schelme machen oder selbst einer sein, selbst auf die Gefahr hin, die Stadt verlassen zu müssen? 7. Haben die Meister vor der Wedde erklärt, sie wollten sich gern vertragen, aber die Gesellen ließen es nicht zu? 8. Waren es wirklich die Gesellen, die keinen Frieden wollten, oder standen auch da die Meister dahinter? Und 9. Wissen die Zeugen „einige Vnredtlichkeitt oder Vnthat von producenten“?

Die Hamburger Vernehmung leiteten die Rechtslicentiaten Eberhart Twertrengen und Dr. Bastian von Bergen. Der Producent war durch seinen Anwalt Johannes Heussener vertreten, der auch die

Zeugen vorstellte. Die Zeugen wurden einzeln zu jedem Punkte vernommen. Zu der letzten Frage erklärten sie übereinstimmend, zwar nichts Nachteiliges über den Kläger zu wissen; aber im Zusammenhang mit der Kienrauchhändler-Sache würden sie ihn so lange für einen Schelm und Dieb halten, „bis Er sich zun ehren vorbitten wirt".

Das Ende des Prozesses ist, wie gesagt, nicht aktenmäßig bekannt. Es scheint aber ein voller Erfolg für Evers geworden zu sein, obwohl die belastenden Fakten schließlich schwer genug wogen.

Nach einer Eingabe vom 18. Mai 1603 hat Evers sich „bei auffgerichtetem vortrage expressi vorbehalthen", im Falle die Meister den Vertragsbedingungen nicht entsprechen sollten, weiter in derselben Sache zu prozessieren. Aus dieser Eingabe ist auch ersichtlich, daß der Streit erst durch das Gutachten fremder unparteiischer Meister beigelegt wurde. Daraus läßt sich ersehen, daß der eigentliche Prozeß Anfang 1603 beendet war. Aber die Meister handelten auch hernach „durch allerhandt contraventiones zuwieder" den Abmachungen, wie Evers am 18. Mai 1603 ausführte.

In dieser Eingabe beschwert sich Evers, weil die Meister sich nicht den Rollen entsprechend verhalten, und ihn und seine Gesellen weiterhin heimlich anfeinden. Der größte Streitpunkt aber sei, daß sie „auss der gemeinen Büchsen (d. i. der Amtskasse) wenig zu willen wissen, vnangesehen sie die Einnahm nit allein in die vier Jar gehabt, sondern auch mir vnd meinen Gesellen vnser antheil vnd gebürniss daran vnstretig zukommet". Die Auszahlung dieser Beträge habe er aber ebenso wenig wie eine Abrechnung über ihren Verbleib erlangen können. Sie entschuldigten sich damit, „dass sie solche Gelder zur vollenführung dess Processes angewendet", woran er jedoch gar kein Interesse habe, zumal er außerdem noch „die vnkosten aus meinem Beuttel erstehen müssen ..." Darüber hinaus aber entspreche diese Abrechnung keineswegs den Tatsachen. „Entgegen aber ist Vielmehr zu erweisen, das sie die Inmittelss eingenommenen Gelder zum theil vnnützlich vorschwendet, verprasset, theils auch zu etlichen hundert marcken in ihres eigenen Privat Nutzen vnter vorbesagtem schein gekehrett". So hielten sich die Meister an diesen Vertrag ebenso wenig wie an den von 1599; nur seine Friedensliebe hindere ihn daran, nochmals gegen sie vorzugehen, wie er es sich vorbehalten habe. Der Rat möge für „Einigkeit vnd wieder Kehrung vnser Gelder" geeignete Schritte unternehmen. Übrigens stelle er es dem Gutachten des Rates anheim, ob nicht die für Köste eingehenden Beträge vom Amt zur Tilgung der Schulden an ihn geleitet werden sollten.

Die Kunde von dieser Eingabe erreichte rasch die anderen Schniddeker, die sogleich ihrerseits ein Schreiben an den Rat richteten (20. Mai 1603), in dem sie um gebührendes Verhör bitten; sie seien erbötig „vnsere Innocentz vnnd vnschulde dermassen darzuthun vnd anss Licht zubringen", daß sie gut bestehen würden. Ein Dekret der Weddeherren beraumt eine mündliche Aussprache an, und betont die Absicht des Rates, unter allen Umständen den Vertrag als Grundlage des Verhältnisses zwischen den Meistern und Evers aufrecht zu erhalten. Eine Weddeprotokoll-Eintragung verzeichnet als Ergebnis unter dem 1. Juli 1603:

„De semptliken Snyddeker sinnt vp einess Erb. Rades beuelich vor dem Wedde erschenen vnd wegen der Irrunge so vormals vnder se gewesen vnderredung gehabt, vnd Iss vorafschedet datt se tho komende weke by einander komen", um den Konflikt beizulegen „vnd M. Tonniss euers thostellen watt ehme gehoret vnd dem vordrage sich gemete vorholden".

Am 26. Juli 1603 enthalten die Weddeprotokolle die Aufforderung an Evers „datt he mit sinem gemakern[113] vormoge eines Erb. Rades befelich nhaleuen soll".

Die Aussöhnung mit den Amtsbrüdern konnte also erst durch die Mitwirkung fremder Meister erreicht werden. Aber die Gesellen, die sich in ihrem Vorgehen gegen Tönnies Evers durch die Meister am weitesten hatten treiben lassen — und die wohl ohnehin die radikaleren Elemente waren —, konnten und wollten nicht mit dem Urteil einverstanden sein, zumal sie auch bei der Aussöhnung nicht herangezogen waren. So ist anzunehmen, daß Evers bis zum Ende September 1603 noch immer mit der Ablehnung und Feindschaft der Gesellen kämpfen mußte.

Denn am 24. September rief laut Weddeprotokoll der Rat die sämtlichen Gesellen zu sich: „Nhademe Irrunge vnd Missvorstendenisse twyschen den Ampte der Snyddeker vnd M. Tonnies Euerss entstanden darvmme de Meistere vnd dat Ampt der Snyddeker In bywesenden fremder meister vordraget vnd vorgliket worden. Dewille auerst de gesellen der Snyddeker by dem vordrage nicht gewesen, wollen derwegen den vordrag nicht geholden hebben darvmme de gesellen tho rede gestellet vnd gefraget watt se jegen Mester Tonniss tho seggende: Marcuss Reymerss, Dirich Lagemann, Harmen schulte, Merten lücke, Lorentz wesse vnd Jürgen Rosskow, snyddeker gesellen bekennen, dat se von M. Tonniss euerss vor ehre Persohn nichts boses heten thoe reden, Alleine Mertten luke vnd Lorentz wesse dewile ess vordragen ist laten se ock darby blywen Ingliken berichtet Jürgen Rosskow ock, Ingliken sint thofreden gestellet Claus Oldendorp Iss mit dem vordrage tho freden; Jochim Schupenbergh Iss mit dem vordrage tho freden; Hanns erdtman dewile de mester mit ehme tho freden Iss he ock mit ehme tho freden. Christoffer korp he kan den vordrag nich willigen. Hinrich Volkmann Iss mit dem vordrage tho freden, Dirich Russe Iss mit dem Vordrage tho freden. — Albert busch he yss mit tho freden. — Johan Angestman will nicht willigen — Marcuss Krell Iss fredesam darmit — Dirich Im dorden bohn Iss darmit tho freden; Tewes Hoeyer Iss darmit tho freden; Lodwich Alberes Iss darmit tho freden[114]."

Der größere Teil der Gesellen mußte sich also nunmehr aussöhnen; allein die wenigen, die es abgelehnt hatten — wohlweislich ohne Angabe von Gründen —, zwang der Rat am 1. Oktober 1603 ebenfalls zur Erklärung ihrer Zufriedenheit.

Von den oben Erwähnten finden sich nunmehr auch Marcuss Reymerss, Johann Angestman, Dyrich lagemann und Christoffer schenendorp (wohl der oben genannte Chr. korp) „mit dem vordrage tho freden". Außer diesen sind auch Schafttbuch Pawelsen und der ehemalige Geselle und Intarsiator bei Tönnies Evers, der Zeuge vom 24. November 1602, Conrad Gescheidt (Geysched hier geschrieben) einverstanden und ruhig.

Damit war es dem Rat gelungen, dem langwierigen Streit ein Ende zu machen. Der amtliche Schlußstrich wurde am 8. Oktober gezogen. Die Älterleute der Schniddeker haben sich strafbar gemacht und sind verurteilt in diesem Prozesse: „Jochim warneke vnd Jochim Hermes Olderlude der Snydeker hebben mitt dem Hern Peter Martenss wegen der Irrung so se um Tonnis euerss gehatt vordragen vnd den wedde 9 Daler tho geven gelauet". Tatsächlich scheint diese Strafsumme bezahlt zu sein, denn die Notiz ist durchgestrichen und also die Schuld getilgt (Weddeprotokoll).

Vom 24. Januar 1599 bis zum 8. Oktober 1603, fast 5 Jahre hindurch also, läßt sich dieser Streit archivalisch verfolgen, und der sachliche, juristische oder gar moralische Erfolg war für die Meister, die als die eigentlichen treibenden Kräfte gelten müssen, derartig gering, daß er in keinem Verhältnis zu dem Aufwand an Kräften, Zeit und Geld stand, den er verursachte.

Der Rat war für das Recht Tönnies Evers' eingetreten und verwandte seine Macht dazu, dieses Recht auch durchzusetzen. Schließlich blieb alles beim Alten. Evers' Ältermannschaft war bereits lange wieder abgelaufen, der Status des Jahres 1599, der die Zahl der Gesellen regelte und dem Befinden der Bauherren anheimstellte, galt weiterhin; und die Aufsicht und Mitarbeit Baltzer Winnes neben Tönnies Evers bei der Errichtung der Kriegsstube blieb bestehen.

Tönnies Evers erscheint späterhin nicht mehr als Ältermann in den Amtsbüchern: vermutlich hat er also auf diesen Posten, der ihm zustand, verzichtet.

Die Annahme, im Jahre 1608 sei endgültig die Kriegsstube fertiggestellt gewesen, was man aus der Größe der intarsiierten Jahreszahl hat entnehmen wollen, wird schließlich hier noch einmal durch 2 Eintragungen im Weddeprotokoll widerlegt. Diese leider sehr unleserliche, orthographisch und grammatikalisch konfuse Notiz besagt, daß es Evers erlaubt sei,

„auff eines Erb. Rades arbet desto slünniger tho ferfertigen mochte werden, Achte wegke langk: seuen gesselle vnnd dre Jungenss tho holden. vnnd wo ferne he na datto in middeler tidt neine gesellen: konde krigen sollte ock en entlopenn sollen ehme in arbeide nicht gerekent affgekortet werden." Sollte sich aber herausstellen, daß er sich mit anderer Arbeit beschäftigte, so müsse er 10 Thaler Strafe zahlen; das gleiche treffe für die eingestellten Gesellen zu. Die Fortsetzung dieses Protokolls findet sich auch für Baltzer Winne wiederholt unter dem 5. August 1609; der also damals noch Mitarbeiter an der Kriegsstube sein muß: „Ist auch ferner den Olderluden vperlecht by Baltzer Winden, tho befordern einess Erb. Rades arbidt mit der forderlichst tho forfertigen. Vnd so ferne ehr auch dar auer beslagen dath he de vergunstigen gesellen vp eines Erb. Rades arbeit nicht befunde soll: gelicher welle 10 Daller straffe tho erlygende schuldich syin[115]."

Indessen stand auch um diese Zeit der Raum noch keineswegs vor der Vollendung. Das Weddeprotokoll berichtet von einer Bestrafung, die Baltzer Winne hinnehmen mußte, da er „sich willkorlich vorspraken, das grosse Gemach innerhalb 14 Tage tho forfertigen". Das war am 10. August 1610 verhandelt. Wegen des gleichen, nicht eingehaltenen Versprechens war bereits am 1. Dezember 1609 Tönnies Evers zu „10 R.daller Straffe" verurteilt.

Die letzte (bekannte) Eintragung über die Kriegsstube findet sich in den Abrechnungen des Bauhofes. Leider sind diese verlesenen Bauhof-Abrechnungen für die Jahre 1590 bis 1610 nicht erhalten, und die Jahre 1611 und 1612 enthalten keine spezifizierten Kriegsstuben-Ausgaben. Indessen führt der Rechenschaft ablegende Johan Vinhagen als 26. Punkt der am 8. April 1613 verlesenen Abrechnung über das Jahr 1612/13 auf „Dat Nie gemack vp dem Radthuse vernissen vnd Stofferen Laten". Daraus wird offenbar, daß wenigstens

der Innenraum nunmehr fertig geworden war; denn eher hatte es keinen Sinn, den Raum firnissen und die oberen Wände mit Stoff bespannen zu lassen.

Entstehungsfolge.

Ein Werk, an dem mit geringen Unterbrechungen 20 Jahre hindurch gearbeitet wurde, müßte an sich die Möglichkeit einer fortlaufenden Datierung bieten, zumal gerade die Jahre zwischen 1594 und 1613 an ornamentalen und stilistischen Fortschritten reich waren.

Die Vermutung liegt nahe, daß die Arbeit an der Kriegsstube blockweise vor sich gegangen ist, und also jeder Block für sich oder als Glied einer Reihe datiert werden kann. In der Tat weisen ja sogar einige Blöcke intarsiierte Jahreszahlen auf, die zweifellos das Entstehungsdatum nennen: Block X: 1598, Block IX: 1599, und Block V: 1608; ferner ist archivalisch das Portal auf 1594 festzulegen, was auch das Königin-von-Saba-Relief von 1595 bestätigt.

Dieser Theorie der nur blockweisen Datierung widersprechen aber einmal die Sockel der Säulen, von denen wenigstens die einzelnen Gruppen gleichzeitig und ohne Zusammenhang mit den übrigen Teilen gearbeitet sind, sodann die Hermen und die Intarsia, deren einige für mehrere Blöcke offensichtlich als Doppel- und Negativschnitte hergestellt sind; außerdem sind sowohl die Bankkästen, als auch der Fries derartig zusammengehörig, daß sie nicht auf verschiedene Jahre verteilt werden dürfen. Auch zwischen den Mauresken und deren Sockelreliefs besteht ein zeitlicher Zusammenhang.

Ihrem Gesamtgepräge nach gehören Block III und IV zusammen; ebenso Block IX und X, die fortlaufend datiert sind. Die Krieger werden zwischen 1600 und 1603 entstanden sein. Auch die Blöcke VI und VII bilden zumindest mit der Intarsia von Block I eine Einheit. Andere Teile von Block I verbinden ihn mit Block V, der durch eine intarsiierte Zahl auf 1608 datiert ist. Block XI schließt sich mit einigem Abstand an IX und X an.

Diese Zusammenstellung soll nicht dazu dienen, einen durchaus hypothetischen Werkverlauf zu konstruieren[116]. Prinzipiell führt der Weg innerhalb der Kriegsstuben-Arbeit vom Komplizierten zum Einfachen, vom verwirrend Vielfältigen und Kleinteiligen zum Übersichtlichen und Klaren und von der Flächigkeit zur Plastizität. Die Anwendung der pflanzlich-lappigen Krammer-Ornamente deutet ebenso sehr in die Spätzeit, wie das Auftreten besonders starker, „rustizierter" Quader, seien sie als perspektivische Scheinarchitekturen intarsiiert oder wirklich ausgeführt. Die Großzügigkeit in der Konzeption einzelner Teile beweist nicht etwa eine Abnahme der künstlerischen Kraft, sondern die wachsende Erkenntnis der Zeittendenzen.

Meister und Werkstatt.

1599 teilen in einer Eingabe an den Rat die Schniddeker mit, daß der Meister Baltzer Winne, der bei Evers als Geselle gearbeitet habe, bereit sei, auszusagen, daß auf einmal bei Evers 12 Gesellen und

7 Lehrjungen in Arbeit gestanden hätten; er sei sogar noch in der Lage, die Namen aufzuzählen.

Leider ist es nicht dazu gekommen, daß Baltzer Winne die Namen der Gesellen und Jungen nennen mußte. So läßt sich vor allem über die Mitarbeiter, die an der Errichtung der Kriegsstube in den ersten Jahren beteiligt waren, nichts ermitteln; das ist um so bedauerlicher, als die Schniddeker gerade über diese Gesellen behaupteten, ihnen komme der Hauptanteil an der Gestaltung der Kriegsstube zu, denn ohne ihre „eheste und letzte Hilfe" wäre überhaupt nichts zustande gekommen, ja, ein jeder von ihnen hätte selbständig die Visierung begonnen, so daß alles mehrmals heruntergerissen werden mußte.

Das Amt der Schniddeker in Lübeck führte zwar ein Jungen-Annahmebuch; die Gesellen aber wurden nirgends notiert. So muß sich ihre Namhaftmachung auf die wenigen beschränken, die sich im Laufe des Prozesses oder aus dem Weddeprotokolle als Persönlichkeiten herausstellten. Es handelt sich dabei fast ausschließlich um Gesellen aus den Jahren 1596 und 1597. Und von diesen Gesellen sind nur 3 als selbständige Arbeiter zu erfassen, ohne daß damit schon ihr handwerklicher oder künstlerischer Anteil an der Kriegsstube geklärt wäre.

In dem Bericht der Gerichtsherren vom März 1602 wird über den Gesellen Jacob Sager behauptet, er habe 1596 in Evers' Auftrag von Ostern bis Johannis auf dem Rathaus Kragsteine und Drittenteil gearbeitet.

Sager war 1592 für 4 Jahre zu Evers in die Lehre gekommen und von ihm nach der Zeit als Geselle übernommen. Sein weiterer handwerklicher Werdegang ist unbekannt, und man kann nicht einmal reflexiv seine Eigenart feststellen und auf die Kriegsstube beziehen.

Der gleiche Bericht von 1602 nennt einen Gesellen Jonas, der 1596 auf dem Rathaus Früchte für den von Evers für Berendt Winterkamp gearbeiteten Tisch geschnitten habe; und einen Gesellen Niclas, der 1597 „viel Schweiffe" verfertigte. Beide sind nur dies eine Mal urkundlich benannt und müssen also in ihrer Bedeutung für die Kriegsstube dahingestellt bleiben.

Von diesen 3 Gesellen war schon 1599 keiner mehr in Lübeck tätig, denn sonst hätten sie in dem Prozeß als Zeugen auftreten müssen.

Dietrich Steinhorst, der seit 1594 Geselle bei Evers war, ist der erste Mitarbeiter an der Kriegsstube, über den einiges bekannt ist.

Am 17. März 1600 wird er Bürger, wobei die Schniddekermeister Harmens und Baltzer Winne für ihn bürgen. Im gleichen Jahre bestätigt der Rat ihn als Meister, und er läßt seinen ersten Lehrjungen ins Annahmebuch eintragen. Am 16. März 1600 heiratet er Catharina Matzen. Für das Jahr 1605 sind durch Rechnungen die langen Bänke mit Türen im Herrengemach des Heilig-Geist-Hospitals für ihn belegt. Weitere sichere Werke seiner Hand sind bisher nicht festgestellt[117].

Steinhorst scheint kein bedeutender Meister gewesen zu sein. Seine Eigenart kann im Gefüge der Kriegsstube nicht mit Sicherheit herausgefunden werden. Vermutlich hat er die bei jener Arbeit gewonnenen Lehren zur Grundlage seines handwerklichen Schaffens

gemacht. Sein ehemaliger Meister, Tönnies Evers, bezeichnete ihn aber 1610 (Weddeprotokoll) als einen „hudeler" — eine Äußerung, für die er bestraft wurde.

Sicher nicht ohne Einfluß auf die Ausstattung der Kriegsstube ist der Geselle Baltzer Winne (Winde, Wyn u. ä.). Allein schon die Länge der Zeit, während der er mit der Arbeit an der Kriegsstube verbunden war, macht ihn wesentlich für die Betrachtung.

1599 und 1602 wird er in der Streitsache Tönnies Evers gegen die Schniddeker mehrmals genannt; seine Aussagen beginnen mit dem Jahre 1596, in dem er bereits als Geselle bei Evers arbeitete. Wann er nach Lübeck kam, wo er lernte, wann er geboren ist, das alles ist ungeklärt. Aber am 28. Oktober 1596 wurde er schon Bürger, wobei Hans von Santen und Christoffer Schutte für ihn bürgten. 1598 kaufte er sich von Hans von Santen ein Haus in der Ägidienstraße; Anfang August desselben Jahres protokollierte die Wedde seine Ausführungen über 3 Bedingungen, die ein Geselle, der Meister wird, zu erfüllen habe; es handelt sich dabei eigentlich um Verpflichtungen, wie das Essen, das der neue Meister den Älterleuten zu geben hat, und ähnliches. Im selben Jahre wird er selber Meister und von 1599 an ständiger Kirchentischler an der Petrikirche. Er entwickelt sich zu einem erbitterten Gegner seines einstigen Meisters Tönnies Evers; die meisten belastenden Aussagen stammen von ihm. Wohl nicht zuletzt deshalb ernennen die Schniddeker ihn zum ständigen Beobachter des Kriegsstuben-Baues, als ihnen der Rat 1599 einen solchen Posten freistellt. An der gegen Evers unternommenen Hetze 1601 scheint er hervorragend beteiligt. Zeugen bestätigen seine Bemerkung, er wolle um jeden Preis den Meister Tönnies Evers zu einem Schelme machen, auch auf die Gefahr hin, selbst einer zu sein und die Stadt verlassen zu müssen. Auch nach verlorenem Prozeß bleibt er bei der Arbeit an der Kriegsstube, für deren langsamen Fortschritt noch 1609 Evers und er getadelt werden. 1610 bestraft ihn der Rat (Weddeprotokoll) wegen der Anmaßung, die Kriegsstube in 14 Tagen fertigstellen zu wollen. Der Ton zwischen ihm und dem eigentlich verantwortlichen Baumeister Tönnies Evers bleibt gereizt. 1610 muß Evers (Weddeprotokoll) belangt werden, da er Winne einen Schelm nannte. 1609 findet sich seine recht komplizierte Hausmarke im Lehrlingsannahmebuch, und im selben Jahre legt er als Ältermann „Rekenschop" ab (Rechnungsbuch des Amtes). 1633 wird er zuletzt genannt, zugleich erscheint Asmus Witfoht als sein Nachfolger, der das Kirchentischleramt in St. Petri übernimmt.

Menschlich war er zweifellos ein hochfahrender, ehrgeiziger und zanksüchtiger Charakter; es ist bezeichnend, daß von den bei ihm zwischen 1598 und 1609 eingeschriebenen 9 Lehrjungen 6 davonliefen, einer starb und nur 2 „rechtgedon" haben. Als Handwerker hatte er nicht das Glück, mit großen Aufträgen betraut zu werden. Als Geselle bei Evers scheint er eine bevorzugte Stellung eingenommen zu haben; so konnte er 1597 selbst die Schweiffe reißen, die andere Gesellen auszuführen hatten. Die Reihe seiner Werke als Meister, von denen noch einige erhalten sind, ist etwa folgende: 1599 Bürgermeisterstuhl in der Petrikirche und der 1742 abgerissene Vorsteherstuhl. In der Zeit vom 5. Oktober 1599 bis 28. Januar 1600 erhielt er dafür seine Zahlung. 1603 zwei Stühle in der Kirche, 1605 Uhrgehäuse unter der Orgel, 1606 drei Totenbahren und ein kleines Christusbild an einer Taufe, an Stelle eines gestohlenen. Seine Frau quittiert die ziemlich große Summe „devile yck nych schryven edder lesen kan". 1612 wieder ein Kirchenstuhl und ein Tisch für die Studierstube des Pastoren. 1614 ein Bett für die Frau Pastor. 1619 als Kirchenauftrag für St. Nicolai in Kiel ein Uhrengehäuse[118]. 1620 hat er einige vermorschte Balken an der von Evers errichteten Orgelfassade in St. Petri zu ersetzen. Und 1624 bis 1626 baut er das Orgelfundament an der schönen Orgelfassade der Ägidienkirche, die Michael Sommer schuf.

Dieses letzte Werk, 11 Jahre nach dem Tode Tönnies Erers' begonnen, steht unter dem Einfluß neuer Stiltendenzen, so daß es nicht mehr herangezogen werden kann.

Am aufschlußreichsten für das Können Baltzer Winnes bleibt ohne Zweifel der 1599 geschaffene Bürgermeisterstuhl, der heute unter der Evers-Orgel steht (nur die Rückwand ist erhalten). Brehmer[119] fand mit Recht die Übereinstimmung mit der Kriegsstube so groß, daß er vor dem Archivalienfunde Tönnies Evers als Verfertiger in Anspruch nahm. Anordnung, Technik und Mittel dieses Stückes variieren ohne neue Ideen die Art der Kriegsstube. Die Arbeit ist sauber und zuverlässig, handwerklich einwandfrei. Es fehlt aber jede Spur einer künstlerischen Gestaltung; die Figuren — dargestellt sind einige Tugend-Allegorien — stehen auf dem Niveau der Werncke-Gestalten in der Marienkirche, sind also mühsame und künstlerisch ganz unbewältigte Handwerkererzeugnisse, die die Verfasserschaft Evers' von vornherein ausschließen. Ein ebenfalls unbedeutendes Relief und diese Figuren stehen in derartig schroffem Gegensatz zu der tüchtigen Schniddekerarbeit des ganzen Stückes, daß Winne mit Sicherheit für die soliden handwerklichen Teile der Kriegsstube mit zu nennen ist, und für den Relief- und vollplastischen Schmuck der Kriegsstube nicht in Frage kommt. Weitere der oben aufgezählten Werke bestätigen die Ansicht, daß Winne wohl als ein zuverlässiger und gewandter Handwerker, nicht aber als schöpferischer Gestalter zu betrachten ist.

Conrad Gescheidt (Gscheidt, Gessket, Gesche u. ä.) ist die dritte der archivalisch weiter erfaßbaren Persönlichkeiten. 3 Jahre hindurch arbeitete er als Geselle bei Evers in der Kriegsstube. Er scheint hauptsächlich Intarsiator gewesen zu sein; von den vielerlei untereinander verschiedenen Intarsien der Kriegsstube läßt sich mit Gewißheit keine Gruppe für ihn belegen. Da er aber von 1597 bis 1600 bei Evers in Diensten stand, stammen vermutlich die Intarsien der Blöcke IX und X, die ja mit diesen Jahren datiert sind, von ihm.

Über seine persönliche und handwerkliche Herkunft ist nichts bekannt. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß er aus Nürnberg stammt, der Stadt der eingelegten Hölzer und kunstvollen Schreinerarbeit, deren Ruf in kunsthandwerklicher Beziehung neben Augsburg gerade damals am höchsten war, und wo der Name Gescheidt für Mitglieder verschiedener Gewerbe mehrmals belegt ist. 1597 arbeitet er als Geselle bei Tönnies Evers in der Kriegsstube. Die Gerichtsherren protokollieren am 26. Februar die Aussage von Dietrich Steinhorst, nach der Conrad Gescheidt 1597, drei Wochen vor Weihnachten, an der Tür der Ägidienkirche gearbeitet habe. Am 2. Dezember 1602 beschwört er selbst diese Aussage. Aus einer Eingabe der Schniddeker an den Rat vom 6. Mai 1606 ist ersichtlich, daß Gescheidt von 1597 bis 1600 bei Evers arbeitete, „vnd mit künstlichen einlegen vnd anderer Arbeidt sich einen gutten nahmen gemachet." Von Evers mit einem guten Zeugnis entlassen, zog er nach „Dennemargke vnd (hat) alda am Koninglichen Hoffe eine geraume Zeitt gearbeittet vnd sich woll verhalten". Nach Lübeck zurückgekehrt, nahm Baltzer Winne ihn bis 1606 zum Gesellen. 2 Jahre zuvor, 1604, hatten die Meister und das Amt der Schniddeker einen Brief an den Rat geschickt mit der Bitte, Conrad Gescheidt mit dem Meisteramt zu belehnen, da gerade durch den Tod Peter Suels (von Fehmarn) eine Stelle frei geworden war. Der Rat aber ernannte statt seiner den bisherigen Wahlmeister Heinrich Rumpf. Als dieser 1606 verzog, wandte sich das Amt der Schniddeker noch einmal an den Rat, wobei sie auf die „kunst stücke, ... welche eins theils seine arbeidt vff dem Rathause ..." Bezug nahmen. Der Rat dekretierte „Wo der Commendatus also sicut in supplicatione narratur, qualificiret ist Fiat, quod Petitum". Weitere Daten sind nicht bekannt.

Wenngleich sich nun also sein Weg von 1597 bis 1606 mit Sicherheit verfolgen läßt, sind doch keine beglaubigten Werke erhalten.

Zunächst läßt sich der „Koningliche Hoff" in Dänemark nicht ermitteln. Carl Axel Jensen[120], der verdienstvolle Verfasser des Buches „Snedkere og Billedskaerere 1536—1660", erwähnt keine irgendwie bemerkenswerten Intarsien, während der Zeit um 1600, und teilte auf Anfrage mit, daß der Name Gescheidt „bisher in den schriftlichen Quellen nicht gefunden wurde, und daß in Dänemark von seiner Hand keine Arbeiten nachgewiesen werden können". Erst bei der Ausstattung der Schloßkirche Christians IV. seien Intarsia in größerem Maßstabe angewendet worden.

Die Vermutung liegt nahe, daß mit dem „Koninglichen Hoffe" das Schloß Gottorp gemeint sei, dessen in diesen Jahren ausgestattete Kapelle eine gewisse Ähnlichkeit mit den Kriegsstuben-Intarsien aufweist. Allein die vollständig erhaltene und veröffentlichte Liste aller an dieser Arbeit beteiligten Handwerker enthält keinen Namen, der auch nur als eine mißverstandene Form von „Gescheidt" gelesen werden könnte[121].

Auch die von Baltzer Winne erhaltenen Werke zwischen 1603 und 1606 enthalten keine bemerkenswerten Intarsien, aus der die Eigenart des Gesellen erkannt werden kann.

Nur eine Lade der Schniddekergesellen aus dem Jahre 1600, die heute im St. Annen-Museum in Lübeck bewahrt wird, steht in Technik und Ausführung der Intarsia der Blöcke IX und X der Kriegsstube nahe. Dargestellt ist mit eingelegten Hölzern ein Blick in eine Schniddekerwerkstatt, in der gerade gearbeitet wird[122]. Das Thema verbindet dieses Werk mit den Darstellungen Jost Ammans, die dieser in seinem Ständebuch (mit Versen von Hans Sachs) gegeben hat[123]. Indessen kann von einer genauen Übereinstimmung nicht die Rede sein. Schon Brehmer brachte diese Lade in Zusammenhang mit Evers und seiner Werkstatt, und mit einiger Sicherheit läßt sich behaupten, daß der Verfertiger der bedeutenden Intarsia in der Kriegsstube mit dem Intarsiator dieser Lade identisch ist. Und da diese als Gesellenarbeit bezeugt ist, kann man also auch jene mit einem Gesellen in Verbindung bringen. Evers selbst arbeitete übrigens in der Regel sehr sparsam in dieser Technik, die an der Petri-Orgel, in der Ägidienkirche und späterhin im Hause der Kaufmannschaft und der Großen Kommissionsstube auch nur selten zu finden ist. Die Zuschreibung an Conrad Gescheidt bleibt trotzdem hypothetisch, denn die Kenntnis seines Namens und seine Erwähnung als besonders tüchtig in „künstlichen einlegen" kann durchaus zufällig sein.

Selbst bei verhältnismäßig weitgehender Aufhellung der Einzelschicksale der bei Evers beschäftigten Gesellen ist es nicht möglich, ein klares Bild von dem Anteil, den sie an der Kriegsstuben-Arbeit haben, zu bekommen. Offenbar befand sich unter den Gesellen keine überragende selbständige Persönlichkeit, die der Kriegsstube in einem wesentlichen Maße ihren Stempel hätte aufdrücken können.

Eine Trennung der am Werke beteiligten Hände geht etwa den Gruppen parallel. Gelegentliche Überschneidungen, die sich aus der Zusammenarbeit mehrerer Gesellen an einem Stück ergeben, sind dabei unwesentlich. Der Anteil des Meisters kann mit Bestimmtheit nur in der allgemeinen Disposition gesehen werden. Jede weitere Zuschreibung bestimmter Teile an ihn bleibt hypothetisch.

Die zahlreichen geringschätzigen Äußerungen über die Fähigkeit des Meisters, die ihren Niederschlag in Prozeßaussagen und in Eingaben gefunden haben, sind nicht ausschlaggebend; denn bei den Mitmeistern entsprangen solche Äußerungen der Eifersucht und dem Neid, während die Gesellen die eigentliche Leistung nicht zu würdigen wußten, sondern aus der Perspektive der nur-ausführenden Organe urteilten. Beide waren nicht unbefangen genug, die schöpfe-

rische Leistung eines weit über den Durchschnitt begabten Meisters anzuerkennen.

Die Annahme, daß Evers als der Beauftragte des Rates generell die besten Teile verfertigt habe, und ebenso deshalb auch für die Plastik in Anspruch zu nehmen sei, wird durch keinen urkundlichen Hinweis gestützt. Vielmehr zeigt gerade das Beispiel des Meisters Jochym Werncke, daß es unberechtigt ist, ohne weiteres den Besitzer einer Werkstatt als eine künstlerisch begabte Persönlichkeit hinzunehmen. Der Fall Syrlin in Ulm beweist, wie schwer gerade die Frage der eigenhändigen Arbeit eines Meisters auch heute noch zu beantworten ist. — Bei Evers allerdings läßt sich im Ausstattungsstil ein stets fortschreitender Wandel verfolgen; und da keiner seiner Gesellen schon zur Zeit der Petri-Orgelfiguren bei ihm war, darf man wohl auch in den plastischen Teilen der übernommenen Arbeiten die Hand des Werkstattbesitzers und Meisters sehen.

Aus dieser Tatsache des Auftretens derselben handwerklichen Merkmale an allen Evers-Werken (die Qualität haben), ergibt sich die Berechtigung, die aus diesem Rahmen herausfallenden und stilistisch prinzipiell anderen Produkte den Gesellen zuzuschreiben.

Schließlich ist noch der Name eines Gesellen aus dem Jahre 1603 bekannt. Hans Erdtmann nämlich wurde mit allen anderen Gesellen in diesem Jahre vor den Rat geladen, um sich mit Evers auszusöhnen. Bei dieser Gelegenheit gab er die Erklärung ab:

„dewile de mester mit ehme tho freden Iss he ock mit ehme tho freden". (Weddeprotokoll.) Da dies die einzige archivalische Notiz über ihn zu sein scheint, bleibt er in seiner Bedeutung für die Kriegsstube natürlich vollkommen unklar.

Spätgeschichte.

Über die Kriegsstube ist nach ihrer Fertigstellung während eines Zeitraumes von über 200 Jahren urkundlich nichts bekannt. Angeblich wurde sie im Spätbarock übermalt, zu einer Zeit also, die keinen Sinn für die kleinteilige Vielfalt eines solchen Werkes mehr besaß. Möglich auch, daß dieser „Anstrich" mit einer dicken dunklen Farbe erst um 1820 geschah: damals wurden auch in den Lübecker Kirchen (z. B. Lettner, Marienkirche) die noch in alter Farbigkeit erhaltenen Skulpturen weiß getüncht. Vielleicht aber ist die Kriegsstube überhaupt niemals künstlich übermalt, sondern allmählich verschmutzt und nachgedunkelt, so daß ihr einstiger Glanz nicht mehr zu erkennen war. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts, als der Hansesaal und andere alte Räume des Rathauses heruntergerissen und vernichtet wurden, entging die Kriegsstube diesem Verderben nur infolge der Schwierigkeit eben dieser Vernichtung.

1847 machte Heins einen Vorschlag, Reparaturarbeiten am Getäfel und am Kamin der Kriegsstube auszuführen, wofür er 87 Curant-Thaler veranschlagte; für 36 Curant-Thaler sei der Maler Stolle bereit, das ganze Getäfel zu reinigen und zu ölen[124].

1848 benötigte der neuerdings konstituierte Bürgerausschuß einen Sitzungssaal und wählte dafür die Kriegsstube. Der Stadtbaudirektor

Spetzler kalkulierte einen Kostenaufwand von 448 Curant-Thalern für die Instandsetzung und erhielt die Genehmigung dazu vom Senat und vom Bürgerausschuß (8. bzw. 19. Juli 1848).

1852 im August bewilligten die beiden obigen Instanzen die Anlage von notwendig gewordenen Doppelfenstern. 1877 folgten 4 Tische.

Unter dem 23. Februar 1878 sandte der „Bildhauer und Architekt" Lorenz Gedon aus München auf Ersuchen des Altertumsvereins einige Projekte zur Neugestaltung der Decke in der Kriegsstube an den Senat. An Stelle der ursprünglich hölzernen Kassettendecke trug die Kriegsstube damals eine aus Gips. Gleichzeitig mit den Zeichnungen des Bildhauers Gedon ließ der Königlich Preußische Gesandte in München, Baron Werthern, dem Lübecker Bürgermeister Dr. Curtius ein vertrauliches Schreiben zugehen, in dem er die Entwürfe Gedons dem Lübecker Senate empfahl.

„Gedon gehört, nach dem Urtheil von Piloty, Seebach u. s. w., zu den talentvollsten Künstlern Münchens; in der Kunst des Decorirens ist er unerreicht. — Dabei ist er ein herzensguter Kerl, voll Enthusiasmus für die Kunst und außerordentlich leicht zu behandeln." Er sehne sich danach, durch den Bau dieser Decke seinem Namen die Unsterblichkeit zu sichern.

Obwohl der Bürgermeister dem Gesandten bereits am 29. März verbindlichst dankte, hörte Gedon nichts und fragte deshalb im Juni 1878 nochmals nach, ob seine Entwürfe eingetroffen seien. — Der Senat hatte die Antwort hinausgezögert, da bekannt geworden war, daß Gedon für Deutschland auf der Pariser Weltausstellung tätig sei. Am 13. Juni schrieb der Lübecker Baudirektor Martiny an Gedon, daß die Arbeit „malerisch sehr verdienstvoll" sei, architektonisch aber und stilistisch unklar.. Jedoch bäte er um einen Kostenvoranschlag. — Gedon antwortete nicht, worauf Martiny (laut Senatsprotokollen) am 28. Dezember vor dem Senat erklärte, die Skizzen seien stilistisch ungeeignet. Damit war der Vorschlag Gedon erledigt.

1878 am 30. August aber suchte C. Jacob Oppenheimer den Bürgermeister auf und berichtete ihm von einer durch ihn veranstalteten Kollekte, die zur Wiederherstellung des Schnitzwerkes in der Kriegsstube verwandt werden sollte. Mit dem Betrag von M. 116 und 50 Pfg. überreichte Oppenheimer die Stifterliste, in der eine große Anzahl prominenter Lübecker vertreten war. Nach der Verlesung eines Begleitbriefes durch den Bürgermeister beschloß der Senat am 31. August 1878, ein Bankkonto mit dieser Summe zu eröffnen. Oppenheimer hatte mit dieser kleinen Sammlung das Interesse für die Kriegsstube als kunstgeschichtliches Objekt geweckt.

1880 begründeten die Protokolle der Baudeputation einen Budgetposten von M. 2000,—, der zur Restaurierung der Kriegsstube verwandt werden sollte. Es habe sich herausgestellt, daß der Lübecker Tischlermeister Schumacher befähigt sei, die Kriegsstube blockweise ausgezeichnet zu restaurieren; ein zur Probe gereinigtes Feld habe 400 M. gekostet; es ließe sich also mit einiger Sicherheit voraussagen, daß wenige Jahre mit einem Budgetposten von je M. 2000,— zur voll-

kommenen Wiederherstellung genügen würden. Der Senat billigte den Vorschlag, regte aber darüber hinaus eine Erneuerung der Gipsdecke an. Auch der Bürgerausschuß genehmigte diese feste Ausgabe.

1883 war die Restaurierung der Täfelung bereits zum größten Teile durchgeführt, als der in Berlin lebende Lübecker Architekt Carl von Großheim einen Plan für die Deckengestaltung vorlegte, der 16 000 M. erforderte. von Großheim hielt es für unumgänglich, die Decke um einen halben Meter höher zu legen, da dies den Raumeindruck erheblich verbessern würde, zumal dann die Decke nicht mehr unmittelbar auf dem Kamin ansetze. Die groß-kassettierte Decke sollte von dem Tischlermeister Schumacher auch technisch den Vertäfelungen angeähnelt werden. Die gereinigten Blöcke müßten während der Zeit des Umbaues einen feuersicheren Platz bekommen; die bisher ungereinigten könnten einfach vernagelt werden. Die Finanzierungsfrage war schneller gelöst als eine formal-politische: der Senat sprach Bedenken darüber aus, daß neben dem Lübecker Wappen an der Decke die Wappen der beiden Hansestädte Hamburg und Bremen angebracht werden sollten. Er wünschte vielmehr in den Feldern neben dem Lübecker Wappen nur ornamentierte, inhaltlose Arabesken. Am 6. Februar 1884 gab der Bürgerausschuß auch hierzu seine Zustimmung. 1887 konnte die nunmehr fertige Decke eingesetzt und mit der Erhöhung der Deckbalken begonnen werden. Vom 1. Juli ds. Js. ab blieb die Kriegsstube für ein halbes Jahr geschlossen; der Bürgerausschuß erklärte sich mit einem anderen Sitzungsaal einverstanden.

1887 setzte der Baudirektor die Genehmigung für die Legung eines Parkettfußbodens (früher seien quadratische, gebrannte Tonplatten und danach schwedische Fliesen verwandt worden), für Stoffbekleidung der Wände oberhalb der Vertäfelung, für einen Kachelofen und für stilgemäße Verglasung der Fenster durch.

1888 bereitete die Gestaltung der Senatorenwappen einige Schwierigkeiten, da sich innerhalb der Ratslinie Abweichungen ergaben. Im selben Jahre wurden die beiden Kronleuchter in Auftrag gegeben.

Damit war die Restaurierung durchgeführt; sie hatte also von 1880 bis 1888 gedauert.

Der Protokollauszug des Finanzdepartements berichtet 1888, der Baudirektor habe eine Feuerversicherung der Decke mit 15 000 M. und der Täfelung mit 100 000 M. beantragt.

Seit dieser Restaurierung blieb der Raum bis heute unverändert.

Kämmerei — Rathaus
(nicht erhalten).

Nach den erhaltenen Rechnungen der Kämmerei kann für Evers noch eine Arbeit auf dem Rathause in Anspruch genommen werden. Die Kämmerei lag im westlichen Ende des Obergeschosses des Renaissance-Vorbaues und wird von Jacob von Melle als noch vorhanden erwähnt. Bei den im vorigen Jahrhundert durchgeführten

Umbauten wurde auch dieser Raum beseitigt. Nach dem Kämmereibuch 1595 bis 1615 erhielt Evers 1595 und 1597 Beträge für die Ausstattung der Kämmerei.

1595 2. Oktober. Meister Tonniessen dem Schniddeker auff rechnung des gemachten arbeittes bezalt . . . . . 30 Th. thun 61 Lüb. Mark 14 β
11. Oktober. M. Tonnies auf rechnung . . . . 20 Th. 41 Lüb. Mark 4 β
13. November. Meister Tonnies dem Schniddeker denn rest von weg der gefertichtenn arbeidt auff der Kemerie bezaltt nemlich 63 Lüb. Mark
Noch vur 1 Stucke Panels vnd 1 Banck so vur Kemerie gefertiget bezelt . . . . . 8 Lüb. Mark
Auch noch vur allerlay nagels bezalt . . . . . 1 Lüb. Mark 12 β
1597 26. Mai. Meister Tonnies dem Schniddeker vur eine newhe auslucht, an oldestades ordte zu verfertigende bezalt . . . . . 4 Lüb. Mark

Ob die am 26. Juli 1603 in den Weddeprotokollen notierte Eintragung „datt he mit sinem gemakern vormoge eines Erb. Rades befelich nhaleuen soll" auch noch auf die Kämmerei zutrifft, ist kaum anzunehmen, da am 13. November 1595 bereits „der rest" bezahlt wurde. Die Abrechnung von 1597 bezieht sich offenbar auf eine Reparatur.

Bei der Kämmerei im Rathaus handelte es sich also wohl um einen kleineren Auftrag, der 1595 übernommen und im selben Jahre zu Ende geführt wurde.

Kanzeltür und -treppe der Ägidienkirche (nicht erhalten).

Aus den Prozeßakten geht hervor, daß Tönnies Evers 1597/1598 an der Tür und Treppe der Kanzel der Ägidienkirche beschäftigt war. Da im Barock eine neue Kanzel an die Stelle der alten trat, wurden auch Tür und Treppe vernichtet oder doch entfernt.

Ob Tönnies Evers selbst an dieser Arbeit beschäftigt war, oder ob sie als reine Werkstattarbeit anzusehen ist, läßt sich nicht feststellen. Während des gegen Evers eingeleiteten Prozesses sagen 1602 einige Gesellen aus, zusammen mit den Lehrjungen „drittehalben tagk 97 drei Wochen vor Weinachten an der Thur In St. Aegidien Kirchen" gearbeitet zu haben, und sprechen den Verdacht aus, sowohl die Kirche als auch der Rat, in dessen Arbeit die Gesellen bei Evers standen, habe das Werk bezahlen müssen. Darüber hinaus aber erklärten die Maler Jürgen Belt und Hinrich Swin,

„dass sie vngefer ins Vinffte Jahr (d. i. 1597/98) zwischen Weinachten vnd New Jahr an der Thur vnd aufgange am Predigstuel in St. Aegidien Kirchen vngefehr ein Zwantzigk Papwerck mitt M. Tonnies Euers willen staffiret vnd vorguldet hetten, Vnd das Dauid Kapup geselle vnd des Burmesters Sohne als Junge Herman genandt, dieselben daran geleimert vnd gemachet hetten, Vnd haben hirbey berichtet, Daß die Pappen konnen gezellet werden" (vgl. Archivalien — Kriegsstube).

An anderer Stelle, in einer Eingabe, zeigen die Mitmeister diesen Tatbestand des

„angeleimerten Papwercks" an, und sprechen von „valsch vnd betrieglich Erbeitt ... Von Pap vnnd Cliesterwerck gebacket, vnnd mith goldt, silber vnnd andern farbenn vberschmiret, vnnd der Sauw / :wie man Pflegt zu sagen: /

eine verguldete Nase angesetzet, vnnd solchs noch in Kirchenn vnnd Gottsheusernn darzu, anstaett guten Wagenschots, dafür er sich auch Lohnenn lassenn" (Eingabe 7. II. 99).

Die Empörung der Mitmeister, denen es zudem „nun kein Wunder mehr ist, wie er so Reich vnd vberbrüstig" werden konnte, wirkt echt. Offenbar galt ihnen die Anwendung solcher Pappmaché-Plastik als Betrug und als unerlaubt — zumal, wenn sich ein Meister dafür den Preis guten Holzes zahlen ließ. Die Methode als solche hat nicht etwa Evers erfunden; schon der Lüneburger Meister Albert von Soest erzielte große Erfolge mit seinen in dieser Technik gefertigten Reliefs. Auch andere Meister verwandten dies Material[125].

Evers hat offenbar dieses Dekorationsmittel nicht wieder benutzt: die erhaltenen Werke wenigstens zeigen nirgends solches Pap- und Cliesterwerck, das allerdings wohl an exponierter Stelle auch die Zeiten nicht überdauert hätte. Für diese Arbeiten aber kann Evers zumindest als spiritus rector gelten, wenn sie auch von dem Gesellen Conrad Gescheidt und den Malermeistern Belt und Swin ausgeführt wurde.

Taufe für Braunschweig.

Tonnies Euerss Snidtker. Ist beklagett wordenn von Sindico Doktor Kordano wegenn Doctor Valentin Mollers tho Brauenswygk. Wegen Einer dope docken tho forfertigen solde vnd die Zeitt so ehr sich versprochenn nicht gehaltten. vnd hefft sich wilkerlich erklerett, henforder de Docke ferdich tho schaffenn. 4 Wochenn Nha Oster; so ihm von de Heren vperlecht wurde by Nedderlygunge des Ampts.

Act ao 1608 28. Januar.

Aus diesem Weddeprotokoll geht hervor, daß Evers einen Auftrag zur Anfertigung einer „dope docken" übernommen und nicht rechtzeitig ausgeführt hat. Die Bedeutung des Wortes ist kompliziert. „DOPE" heißt Taufe; für „DOCKE" kommt in erster Linie die Erklärung „Decke" in Frage, die aber in diesem Fall nicht gemeint sein kann. Sodann heißt es aber auch „Figur", als Plastik (in diesem Sinne in den Abrechnungen mit Jochym Werncke angewandt). Da es aber nicht wahrscheinlich ist, daß Evers nur eine Figur zu liefern hatte, muß es sich wohl um einen Taufdeckel oder Aufsatz handeln.

In Braunschweig findet sich weder in den Kirchen noch in den Museen eine Taufe, die mit der hier erwähnten zu identifizieren wäre. Selbst der Dr. Valentin Moller ist dort als historische Persönlichkeit unbekannt[126]. Einigen Braunschweiger Taufen fehlen allerdings heute die Aufsätze, so daß sich sehr wohl auf einer von denen der in Lübeck hergestellte Deckel befunden haben kann.

Die Bedeutung dieser Notiz besteht darin, daß sie die Schätzung des Meisters auch in Gegenden, die Tagereisen weit entfernt liegen, erhellt. Die Anerkennung und der Ruhm, den Evers genoß, gehen auch aus einer anderen Urkunde hervor: 1608 wurde in der St. Jürgen-Kirche in Wismar eine Kanzel von Hans Böhle und Görries Quade errichtet, an der Jacob Regenfart als Geselle mitarbeitete. Die Entwürfe für diese Kanzel wurden 1605/1606 Tönnies Evers zur Begutachtung vorgelegt. Das schöne Werk, dessen Haube ein in Nord-

deutschland sonst kaum üblicher Laubschnirkel-Abschluß[127] krönt, ähnelt der jetzt in Neustadt aufgestellten Evers-Kanzel, die dieser für die Wismarer Marienkirche anfertigte. Evers wird also wohl diese Kanzel nicht nur begutachtet, sondern auch in seinem Geiste umgeformt haben.

Nur wegen der Unpünktlichkeit der Lieferung ist Nachricht über ein weiteres Werk des Meisters Tönnies Evers erhalten: im Weddeprotokoll vom 11. April 1607 befindet sich eine Eintragung, die den Älterleuten der Schniddeker mitteilt, sie möchten Evers erklären, daß er die für „heren Hinrich Karckring" angenommene Arbeit in 8 Tagen abzuliefern habe „by Nedderleggung des Amptes". Leider läßt sich nicht ermitteln, um welches Objekt es sich dabei gehandelt hat.

Außenportal — Kriegsstube.

Als Tönnies Evers 1613 starb, war das Außenportal der Kriegsstube offenbar kaum erst begonnen.

Im Gegensatz zum Innenraum treten an diesem Außenportal großteilige, schwere und breite Formen auf, wie sich sich ähnlich selbst in den spätesten Evers-Werken nicht finden. Die Proportionen des Aufbaues sind gedrungener, die einzelnen architektonischen Glieder schärfer profiliert und in stärkerer Plastik gearbeitet. Mit Mühe nur scheint das Kompositionsschema des Innenraumes hier aufrecht erhalten zu sein: die Tür als Mittelfeld von zwei großen Pilasterhermen gerahmt, und als oberer Abschluß ein Friesstreifen, wie er sich auch im Innern befindet. Darüber erhebt sich dann, allzu groß, ein Wappen-haltendes Löwenpaar. Das Mittelfeld der Tür trägt eine reliefierte Fides, die nach der bekannten und um die Zeit schon viel angewandten Flötner-Plakette gearbeitet ist. Darüber öffnet sich eine halbkreisförmige Klappe mit zierlicher Pflanzen-Intarsia. Über ihr, getrennt durch eine schmale Maureskenleiste, bildet ein flacher Giebel den Türabschluß; aus diesem Giebel ragt ein kleiner, vollplastisch gebildeter Kopf hervor. In den Zwickeln neben dem Giebel lagert je ein fischleibiger Putto.

Nur die beiden Pilasterhermen kommen für Evers in Frage: ein alter Mann, dessen Linke den wirren Bart gefaßt hält, und eine Frau, die ihre Arme unter der Brust verschränkt hat.

Den Kriegern gegenüber hat sich die körperliche Massivität gesteigert. Schwer und wuchtig ruhen die Leiber auf den Sockeln. Diese Art Hermen stehen nicht allein; Robert Coppens bildete und schnitt ihnen vergleichbare aus Sandstein, und Evers selbst hatte innerhalb der viel kleineren Kriegsstubenhermen den Typus mehrfach variiert. Stilistisch ähneln die Hermen den Portalfiguren der Großen Kommissionsstube im Kanzleigebäude und rücken zeitlich somit in die letzten Lebensjahre des Meisters: auch in ihnen lebt ein neues Körpergefühl, eine neue Natürlichkeit — nur weniger ausgeprägt und programmatisch als dort.

Die Hermen können als Fortsetzung der Werkgruppe Rathauserker und Stützpfeiler, Haus der Kaufmannschaft, gelten: auch sie

erreichen nicht die Qualität der eigentlich repräsentativ-plastischen Gruppe, zu der die Figuren der Petri-Orgelfassade und die Krieger gehören. Aber auch hier lag dem Meister mehr an der deutlichen Sichtbarkeit und an der Vermittlung eines visionellen Eindrucks als an der feinen formalen und psychologischen Durcharbeitung.

Über die Vollendung der Hermen scheint der Meister gestorben zu sein; keines der weiteren Teile des Außenportals stammt von seiner Hand.

In anderer Hinsicht allerdings verdient dieses Portal eine Würdigung: erstmalig für Lübeck ist hier die Statik eines architektonischen Gliedes aufgehoben. Die Pilastersockel, auf denen die Hermen stehen, können keinerlei tragende Funktion mehr erfüllen, sie sind rückgratlos erweicht. Ein Vorspiel Dietterlinscher Atektonik, aber noch nicht konsequent durchgeführt; denn alle anderen Teile bewahren das alte Prinzip des Tragens und Lastens[128]. Zugleich mit dieser tektonischen Erweichung findet eine ornamentale statt, die zuerst Zülch[129] beobachtete: „An den beiden Pilastersockeln dieser Türe erscheint herausquellend aus dem unteren Blattrollwerk doppelt das Motiv des Teigkringels. Die breite Horizontalrolle des Konsolabschlusses darüber aber zeigt doppelt das hervorquellende Schneckenschwänzchen."

Diese Elemente, die in den Stichen von Gotfried Müller (Compartimentbüchlein[130] von 1621) und im Werk des Lübecker Schniddekers Hinrich Sextra stark vertreten sind, finden sich, allerdings erst in ihren Anfangsstadien, auch an den beiden letzten Werken Tönnies Evers'.

Das gelegentlich für dieses Außenportal angenommene Datum von 1608[131] erledigt sich allein durch Vergleiche mit den Teilen, die in der Kriegsstube das gleiche Datum tragen. Aber selbst 1613 erscheint als zu früh in Anbetracht der Vollendung, in der die neuen Formen auftreten. Keinesfalls darf Evers mit den Pilastersockeln in Verbindung gebracht werden; sie liegen abseits von dem Wege, den er bis zum Ende seines Lebens innegehalten hat.

Solange die handwerkliche Herkunft des 1606 als Meister genannten Hinrich Sextra I. nicht geklärt ist[132], bleibt die Vermutung, dieser Meister habe den Teigkringel nach Lübeck gebracht, unbestätigt. Mit Sicherheit darf nur angenommen werden, daß der Schnitzer der Pilastersockel am Außenportal der Kriegsstube in Verbindung gestanden hat mit den Stechern, die die neuen Anregungen ausbauten und veröffentlichten.

Sitzungssaal der Handelskammer.

Im Haus der Kaufmannschaft in Lübeck, Breitestraße 6, früher Haus der Kaufleute-Kompagnie, befindet sich der Sitzungssaal der Handelskammer. Die Ausstattung dieses Raumes war ursprünglich für den Festsaal der Kaufleute bestimmt und ist zu diesem Zweck 1610 bis 1612 von Tönnies Evers hergestellt[133].

Nach Abrechnungen des Kompagnie-Dieners erhielt Evers bis Januar 1613 für die Arbeit 360 Lüb. Mark, das ist der höchste an

einen der beteiligten Handwerker gezahlte Betrag; im Laufe des Jahres kamen dann noch für „Disch vnd Louwen im großen gemake" 30 Lüb. Mark hinzu.

An Stelle der alten Möbel stehen heute die Tischreihen der Handelskammer in diesem Raum; die eigentliche Paneelung aber ist gut erhalten. Eine ehemals vermutlich weniger hohe Decke wurde durch eine neue, der Kriegsstube ähnliche, ersetzt, die auch hier zu schwer und zu stark kassettiert ist. Ein auf alten Aufnahmen sichtbarer Ofen fehlt heute[134]; ein nachgearbeitetes Feld füllt die Lücke in der Paneelung.

Bis zur halben Höhe des Saales sind die Wände ringsum verkleidet. Über der Paneelung erheben sich Porträts verschiedener Zeiten und ein modernes Stadtbild; diese Gemälde reichen unmittelbar bis an die Tragleisten der Decke. Zur Breitestraßen-Seite hin ist die Wand durch zwei hohe Fenster durchbrochen.

Der Raum macht einen großteiligen, wohlgegliederten Eindruck, und wirkt derart geschlossen, daß er als Gesamtheit konzipiert zu sein scheint. Die Paneelung besteht aus 28 Feldern, wobei die etwas breitere Tür sich dem Ganzen anpaßt. Die unteren Teile der Wände sind durch eine schlichte Fläche mit Blumen- und Fruchtgehänge tragenden Pilastern verkleidet. Auf dieser Zone baut sich eine Reihe von Bogenfeldern mit unverzierten Innenflächen auf. Die Bogenfelder sind durch Säulen von einander getrennt, und zwar so, daß jede der dorischen Säulen entweder auf einer Konsole oder auf einem Frucht-Pilaster basiert. Über die Felder zieht sich ein breiter Friesstreifen hin, der Wappen trägt und in Verlängerung der Säulen durch Masken-verzierte Kragsteine skandiert wird.

Der Raum ist also sehr schlicht ausgestattet; weder Intarsia noch nennenswerte plastische Arbeiten finden sich in ihm. Allein gerade diese großteilige Einfachheit und schlichte Gesamtkonzeption geben dem Raum einen geschlossenen Charakter, der die Raumeffekte des Barock schon vorausahnen läßt.

Als wesentliche Elemente der Gliederung fungieren die leeren Felder in ihrer strengen, tektonischen Rahmung. Der eigentliche Bogen, der aus rustizierten Quadern von ungemeiner Plastizität gearbeitet ist, ruht auf Pilastern, die aus triglyphierten Sockeln oder aus — der Kriegsstube vergleichbaren — Bügeln oder Gittern oder aber aus Hermen bestehen.

Diese Pilasterhermen stellen in jedem Falle einen Mann und eine Frau dar. Die 15 Paare verteilen sich auf sechs Themen, und zwar so (bei einem Standort innerhalb des Raumes, links der Tür beginnend und unter Zählung nur der mit solchem plastischen Schmuck versehenen Felder), daß Feld I den Feldern IV und VIII; Feld III: XIII; Feld VI: VII, IX und XIV; Feld X: XII, und das Türfeld: V und XI gleichen, während II nur einmal vorkommt. Darstellungsinhalte sind bei I, II, VI und Tür Menschen in modischer Tracht, mit Halskrause und Kappe oder auch in einfacherer Gewandung; bei III und X aber mit nackten Oberkörpern. In allen Fällen

handelt es sich um Halbfiguren, die auf Sockeln stehen. Die Figuren sind nach zeitnahen Vorlagen gearbeitet, Trachtenbüchern[135] etwa, und streben eine realistische Wiedergabe der Mode und ihrer Träger an. Die Ausführung variiert; einige Figuren — vor allem die nackten weiblichen — übertreffen die Hermen der Kriegsstube an Lebendigkeit und sinnlicher Frische. Eine besondere Gruppe bilden dennoch die Pilasterhermen an der Tür, die sich (ziemlich genau) im Feld V und XI wiederholen. An ihnen erweichen die Arme zu „teigigen" Voluten und nähern sich bereits der Bildung einer Ohrmuschel. Das hier auftretende Phänomen gleicht den Erscheinungen in der Großen Kommissionsstube des Kanzleigebäudes und bedeutet eine Vorstufe für die Außentür der Kriegsstube, in deren Innerem es noch nicht zu finden ist. Das Vorkommen offensichtlich aufgelöster Formen neben den realen — die zur gleichen Zeit gearbeitet sind und als Darstellungsobjekte ähnliche, modisch gekleidete Menschen nehmen — ist sehr lehrreich, da es zeigt, wie übergangslos (und dann auch wie wenig konsequent) ein solcher, historisch doch so prinzipieller Wechsel gelegentlich eintreten kann.

Der Fries trägt von Putten, Vögeln, Fabelwesen und anderem vor Roll- und Beschlagwerk eingefaßte Wappen verschiedener Kaufleutegilden. Angewandt ist hier das einfache niederländische Ornament, ohne jede Ambition und ohne irgendwelche Neuerungen; einiges geht sogar noch auf Pittoni zurück. Technisch ist dieser Fries flach und künstlerisch ungewandt gearbeitet; vor allem die Putti sind mißlungen und schlecht.

Auf den Konsolen, die den Fries gliedern, befinden sich wieder — in ähnlicher Anordnung wie bei der Kriegsstube — Köpfe und Masken. Löwen, Frauen, Untiere mit ausgestreckten Zungen sowie Masken, aus deren Augenlöcher Bänder heraushängen: Masken- und Groteskenbücher liegen dem zugrunde; auch Anregungen von Cornelis Floris und seiner Richtung finden sich wieder. Im Gegensatz zu den Masken der Kriegsstube sind diese wenig plastisch; sie liegen und passen sich den Formen der Konsolen an.

An Plastizität haben überhaupt nur die architektonischen Teile gewonnen. Im Ganzen reicht die Qualität der Arbeit nicht an andere Werke des Meisters heran. Vermutlich gebührt der Hauptanteil Gesellen und Hilfskräften, während auf Evers wohl nur die Konzeption und einige gute Pilasterhermen zurückgehen. Im Sinne der künstlerischen Abgrenzung der Persönlichkeit scheint es gerechtfertigt — aus der Entwicklung heraus —, die „teigigen" Hermen, die von dem Realismus der anderen abweichen, einer anderen Hand zuzuweisen, und diese dann mit der Außentür der Kriegsstube in Verbindung zu bringen — wobei sich an Hinrich Sextra denken ließe[136].

Große Kommissionsstube / Kanzleigebäude.

Das Lebenswerk des Meisters Tönnies Evers klingt aus in einem großartigen Schlußakkord, der zugleich alles Vorherige ausrichtet und ihm einen neuen Sinn gibt: in der Ausstattung der sogenannten „Großen Kommissionsstube" im Kanzleigebäude in Lübeck.

Der Literatur ist dieses Werk, das sich an wenig zugänglicher Stelle befindet, nicht bekannt. Warncke[137] hat es zwar 1917 für Evers in Anspruch genommen, diese Zuschreibung aber später nicht aufrechterhalten[138].

Das für die Kriegsstube und andere Evers-Werke so ergiebige Lübecker Staatsarchiv schweigt hier; keine urkundliche Notiz weist auf den Verfasser der Einrichtung und — wesentlicher — der Figuren in dieser „Großen Kommissionsstube" hin, keine Hausmarke berichtet vom Meister. Allein vom Stilistischen her muß die These von der Autorschaft des Meisters Tönnies Evers gestützt und die Einreihung in sein Werk wahrscheinlich und glaubhaft gemacht werden.

Im ersten Stock des langgestreckten Kanzleigebäudes liegt der 9,70 m × 7,10 m große Raum. Eine im Südosten, und zwar an der Ecke, eingelassene Tür verbindet ihn mit einem schmalen Korridor. Der Raum nimmt die ganze Breite des Gebäudes ein, so daß sich an beiden Langseiten je 2 Fenster zur Marienkirche und zur Breitenstraße hin befinden. Er ist durch eine große Schranke, die an eine Gerichtsstube denken läßt, gegliedert. Die Wände sind bis über Zweidrittelhöhe (2,45 m von 3,40 m) mit einer Holzpaneelung versehen, deren leere Einzelfelder in Triumphbogenart gefaßt und durch Hermenpilaster akzentuiert sind. Über den Bogenfeldern läuft um die ganze Wand ein Fries mit Darstellungen in starkem Rankengewirr verflochtener, halbvegetabilischer Menschen und spielender Putti. Zwei an jeder Seite der großzügig konzipierten, nicht sonderlich schmuckreichen Eingangstür aufgestellte weibliche Gestalten geben dem Raum das Gepräge. Die beiden Frauen stehen als Karyatiden auf Löwenkopf-geschmückten, viereckigen Konsolen oder Sockeln; ihre Köpfe tragen jonische Kapitelle, die die Überleitung zu einem schlichten Epistyl bilden, auf dem sich wieder ein von Wappen-haltenden Engeln gerahmtes Giebelfeld erhebt. Dieser Aufbau ist durch denselben Fries verziert, der als oberer Abschluß den ganzen Raum über der Paneelung umzieht.

Die östliche der beiden weiblichen, aus Eichenholz gearbeiteten Figuren ist bekleidet mit einem weiten, über der Brust etwas gerefften, kurz unterhalb der Brust gegürteten Gewand. Um ihren rechten Arm windet sich eine Schlange; die andere Hand hält einen Spiegel, dem sich der Blick der Frau zuwendet. Die Füße ragen, unbekleidet, unter dem Gewand hervor; das linke Bein erfüllt die Funktionen eines Standbeines, während das rechte mit eingeknicktem Knie vorwärts gebeugt ist. Durch die Attribute Spiegel und Schlange gibt sich diese Figur unschwer als PRUDENTIA zu erkennen.

Allegorischen Vorstellungen entsprechend, wie sie immer wiederkehren in den Werken und Lehrbüchern der Zeit, müßte die Frau an der anderen Seite der Tür JUSTITIA darstellen. In der Tat hält die jugendliche weibliche Gestalt, deren Standmotiv dem der Prudentia entspricht, und die ein ähnliches, allerdings bauschigeres und weiteres Gewand trägt, in der rechten Hand ein langes Schwert, das sich — da der Arm dieser Frau über die Brust zur linken Schulter

geführt ist — links vom abgewendeten Haupt erhebt. Das Schwert und vor allem die Art seiner Handhabung entsprechen durchaus den Allegorien der Justitia; indessen gebührt ihr in der Regel und als erstes und wesentliches Attribut eine Waage. Diese Gestalt aber trägt mit der linken Hand einen zylindrischen, vollplastischen, an einem Griff befestigten Körper, der wohl als Gewicht (nicht als Glocke) angesehen werden kann. Möglicherweise also handelt es sich bei diesem Gegenstand um die Abbreviatur einer Waage; das Gewicht als pars pro toto. Damit wäre der Ikonographie in der um diese Zeit schon gelockerten Absolutheit Genüge getan.

Prudentia und Justitia messen je 1,35 m.

Auf Anregung des Inventarisators der Lübeckischen Bau- und Kunstdenkmäler, des Herrn Dr. ing. H. Rahtgens, wurde der Raum Anfang 1937 wieder instand gesetzt, wobei auch die beiden zum Teil beschädigten Skulpturen ihr altes Aussehen wieder erhielten.

Mehrere Einzelteile tragen noch jetzt alte weiße Bemalung (Putto, Nixen, Engel, Wappen-Relief, Hermenpilaster u. a.), die jedoch kaum mit ihrer Entstehung gleichzeitig sein wird. Im alten Zustande ist die schöne und geschmackvolle kassettierte Decke erhalten, sowie der Fliesen-belegte Fußboden. Gelegentliche Kahlheit an einzelnen Stellen der Dekoration muß auf späterer Entstellung und Verlust abgebrochener Teile beruhen.

Das Kanzleigebäude wurde um 1600 mehrfach erweitert. Jacob von Melle (Gründliche Nachricht ..., S. 27) erwähnt eine große und eine kleine Commissionsstube, die über den 1614 errichteten 16 neuen Schwibbogen gelegen seien, während Hach die Entstehung dieser „Gerichtsstube für das Stadtgericht" auf 1590 ansetzt und offenbar mit dem Anbau von 1588 in Verbindung bringt[139]. Warncke macht auf eine Kompetenzstreitigkeit zwischen den Malern und den Schnitzdekern über das Firnissen von Paneelung aufmerksam, bei der 1615 die letzteren darauf hinweisen, daß sie noch kürzlich in der Gerichtsstube diese Arbeit auszuführen hatten. Die Annahme, daß es sich bei der Großen Kommissionsstube um ein Werk aus den Jahren 1612 bis 1614 handelt, läßt sich stilistisch stützen. Um 1590 wäre dieses Werk in Lübeck nicht denkbar.

Trotz des Mangels an inschriftlichen Hinweisen findet die These, Tönnies Evers sei der Meister dieser Großen Kommissionsstube, zunächst in einer Reihe typischer Einzelheiten der Ornamentierung eine Stütze. Es zeigt sich hier derselbe „Mischstil" wie im Sitzungszimmer der Handelskammer im Haus der Kaufmannschaft. Neben tektonischen Ornamenten mit klargebildeten Voluten tauchen bereits erweichte und verunklärte Formen auf. Aber die Ornamente als solche sind Wiederholungen oder Varianten der an der Kriegsstube erprobten. Gerade der Fries mit seinen spielenden Putten wirkt wie eine etwas erweichte Wiederaufnahme des Kriegsstuben-Frieses; er kann als Beispiel dafür genannt werden, wie sich dasselbe Motiv in einer offenbar späteren Phase verändert. Die an den letzten, spätesten Teile der Kriegsstube verwandten, gerade erst herausgekommenen

Krammer-Vorlagen[140] machen hier als Ausstich-Muster einen Hauptbestandteil der Ornamentik aus. Im Gegensatz zu der Kriegsstube und vergleichbar den Einteilungen in der Handelskammer zeigt der Raum konzentrierte Formen, die ihn zu einem dynamischen Gebilde machen. Was bei der Kriegsstube noch nicht erstrebt war, ist hier offenbar bewußt erreicht: der Raum-Eindruck. Dabei bleiben auch hier alle tektonischen Elemente klar erkennbar; nirgends finden sich unstatische Teile als Träger oder Stützen lastender Glieder. Wieder können die Musterbücher von Ebelmann und Guckeisen herangezogen werden, aber nirgends findet sich mehr eine Verwertung der Vredeman- oder Floris-Ideen.

Die zeitliche Ansetzung ergibt sich aus der Parallelität der Raumtendenz bei diesem Werk und dem Sitzungssaal der Handelskammer; die Zuschreibung an Evers stützt sich im Ornament auf die prinzipielle Gleichartigkeit zwischen den hier vorkommenden Formen und Vorlagen und denen in der Kriegsstube.

Allerdings scheint die Ausführung des ganzen Werkes nicht unter der Leitung von Tönnies Evers gestanden zu haben. Mit Sicherheit kann nur die „Visierung" des Raumes und die Auswahl der Füllornamente auf ihn zurückgeführt werden.

Großteiligkeit der Gliederung und Verzicht auf alle blendenden und ablenkenden Schmuckeinzelheiten liegen nicht nur in der neuen Gesinnung der Zeit, sondern sprechen auch für die abgeklärte Geisteshaltung ihres Meisters. Auch die Anwendung des schlichten jonischen Kapitells im Gegensatz zu dem anspruchsvollen korinthischen[141] zeugt von einer bewußten Reduktion allen Prunkes auf eine konzentrierte Einfachheit.

Ausdruck einer beruhigten, selbstgenügsamen, aber auch selbstbewußten Persönlichkeit sind über die ornamentale Gestaltung des Raumes hinaus die beiden an der Tür postierten großplastischen Frauen, die Justitia und die Prudentia.

Diese beiden weiblichen Gestalten weichen stilistisch zunächst ganz offenbar von allem ab, was an plastischen Arbeiten bisher von Evers bekannt ist. Die Zuschreibung an diesen Meister findet aber eine wesentliche Stütze in der technischen Behandlung. Das Material auch dieser Figuren ist Eichenholz. Die für die Technik eines Plastikers besonders typischen Hände und Fleischteile sind an diesen beiden Gestalten genau so wie bei den Kriegern im Rathaus gebildet. Eine gewisse, fast allzu glatte Ausfeilung der Epidermis, verbunden mit sehr korrekter Naturwahrheit, findet sich in beiden Fällen. Feines Empfinden für Stoffwerte und Materialgegebenheiten zeichnet diese Figuren auch in den nackten Körperteilen, über die Frauen der Petri-Orgelfassade hinausgehend, aus. Das Holz scheint ein wenig gebeizt zu sein; irgendwelche Übermalungen früherer oder gar der Entstehungszeit sind an keiner Stelle nachweisbar. Der gegenwärtige Zustand der Justitia und Prudentia muß als original angesehen werden.

Hier wie an der Petri-Orgelfassade sind die Figuren Karyatiden,

haben eine tragende Funktion als Glieder eines architektonischen Ganzen; sie vertreten sogar, deutlich durch die Kapitelle gekennzeichnet, ein Bauglied, nämlich eine Säule. Daß sie tatsächlich keine Last tragen, ist dabei unwesentlich: der Eindruck soll erweckt werden, als seien sie es, die das massige Epistyl mit dem wappengeschmückten Aufbau auf ihren Köpfen tragen. Diese tragende Funktion ist ihnen aber nicht anzusehen; im Sinne der Karyatiden der Athener Akropolis sind sie überhaupt keine Tragfiguren mehr, denn ihnen fehlt das Gefühl der Verpflichtung und das Bewußtsein einer auf ihnen liegenden Last. Physiologisch also nimmt der Meister auf ihre Säulenhaftigkeit keine Rücksicht — wohl aber kompositionell. Die Tatsache, daß durch sie eine Verbindung vom Sockel zum Gebälk hergestellt werden soll, zwingt zur Vertikalstellung, die bei einer stehenden Figur keinerlei große Auswinkelung aus dieser Vertikalrichtung zuläßt. So sind Stellung und Haltung der Figuren von vornherein festgelegt. Und noch etwas wird durch diese Begrenzung bedingt: die Figuren können nicht rundplastisch sein, da sie als Verbindungsglieder von der Wand vorgelagerten Architekturteilen eine allseitige Betrachtung ausschließen. So war es bei den Figuren an der Petri-Orgelfassade, so auch bei den Kriegern, deren Aktion ja nicht durch Kapitelle, desto stärker aber durch einrahmende Säulenpaare beengt und bestimmt war. Die Freiheit der Prudentia und Justitia zwischen Sockel und Kapitell ist sogar größer geworden und die Plastizität der Figuren hat im Verhältnis zu den anderen Werken zugenommen. Der seitliche Aktionsradius ist in keiner Weise gehemmt, und in der Tat wirken beide Figuren stark in den Raum hinein. Die freie Expansion der Bewegung gerade dem Portal gegenüber wird am deutlichsten in dem S-förmig geschwungenen Körper der Justitia, deren rechter Arm, an der Brust vorübergreifend, ein noch über die Hälfte des Körpers ausmachendes Schwert (in der Höhe der linken Schulter beginnend) in die Luft streckt. Auch die Bewegung (das Gewand der Justitia erscheint wie in rascher Bewegung gebauscht) widerspricht der Statuarik, wie sie sich an wirklich tragenden klassischen Karyatiden offenbart.

Zunächst wirken diese beiden Figuren, als seien sie, im Gegensatz zu den Orgelfassade-Figuren und den Kriegern, nicht auf Ein-Ansichtigkeit und Frontalität gearbeitet, sondern als böten sie dem Beschauer in ihrer Bewegtheit mehrere gewollte Ansichten. Indessen zeigt sich, daß sie zu einer, Frontalität erfordernden, Architektur gehören und auf Symmetrie und Entsprechung gestellt sind — daß also im Prinzip die eine Figur nicht ohne die andere gesehen werden darf, wenn man die beabsichtigte Wirkung empfinden will.

Stehen die Figuren schon rein thematisch in einer ideellen Beziehung zueinander, so tun sie es auch formal. Bei aller Verschiedenheit der Bewegungselemente ergeben sich doch dieselben Bewegungswerte; d. h.: trotz verschiedener Expansion sind die Figuren gegeneinander ausbalanziert. So entsteht bei annähernd frontaler Einstellung das Empfinden der Bewegungskongruenz, das dem der Ruhe

gleichkommt. Auch der Blickzwang beider Figuren führt den Betrachter an die richtige Stelle, die ebenso wie in der Kriegsstube den Kriegern gegenüber in der mittleren Frontalitätslinie liegt. Auch diese Übereinstimmung spricht für die Autorschaft des Meisters Tönnies Evers; ob hier Stilempfinden oder ein ausgeprägtes mathematisches Organ den Ausschlag für diese Disposition geben, ist weder wichtig, noch erweisbar.

Sprechen also Raumdisposition, Material, ikonographische Freiheit, Frontalität und Blickzwang deutlich für Tönnies Evers, so kommt noch eine gewisse Gleichheit der Geisteshaltung zwischen diesen Figuren und den Kriegern hinzu. Wieder kennzeichnet eine träumerische Melancholie die Figuren, in deren Gesichtern sich eine entspannte Traurigkeit und Passivität bemerkbar machen, die gleichwohl wie eingefrorene Bewegung wirken. Darüber hinaus haben die Attribute ihren Sinn verloren und sind Ausstattungsstücke ohne tiefere allegorische Bedeutung geworden.

Aber auch Unterschiede gegen alles bisher bei Evers Beobachtete lassen sich feststellen. Zunächst einmal haben sich den früheren Werken gegenüber die Proportionen der Körper geändert. Die Figuren sind voller und schwerer geworden und im anatomischen Sinne „richtiger". Neben ihnen wirken die kleinköpfigen früheren Skulpturen fast zierlich und elegant. Der hervorstechendste Unterschied aber besteht in der Art der Faltenbildung. Hier taucht ein neues Motiv auf, das ohne zwingende Notwendigkeit von den Kriegern übernommen wurde. Dort nämlich wirkte der Lederpanzer beinahe wie eine doppelte, noch einmal aufgelegte Haut, die der darunter liegenden sehr ähnlich gedacht war, und auf der sich Muskeln und Gelenke genau so abzeichneten, wie auf dem nackten menschlichen Körper. Hier nun erreicht der Künstler mit dem leichten, kaum gegliederten weiblichen Gewand etwas Ähnliches. Nicht verdecken, unkenntlich machen oder verhüllen sollte dieses Gewand, sondern den weiblichen Körper unterstreichen und durchfühlen lassen. Der Begriff des „Nassen Stils", wie ihn die klassische Archäologie geprägt hat, drängt sich bei dieser Art der Gewandbehandlung auf. Die Gewänder der Justitia und Prudentia sind nicht umgelegt, angetan oder übergezogen wie bei den Orgelfiguren, und nicht wie diese kunstvoll und künstlich gefältet und aufeinander harmonisch abgestimmt, selbst auf das Risiko des Kleinteiligen und allzu Vielfältigen hin; sondern die Gewänder dieser beiden Frauengestalten sind naß auf den nackten Körper geklatscht, so daß sie diesen abzeichnen und klar hervortreten lassen. Dabei bilden sich die charakteristischen scharfgratigen Falten an Stellen, wo ein Zuviel an Stoff sich nicht mehr anlegen konnte. Leib, Schenkel und Beine sind am klarsten im Sinne dieses Nassen Stils gebildet, während bei beiden Figuren die Oberkörper faltenreicher, auch mit Hohlfalten und weichen Graten erscheinen. Auch der wallende Mantel der Justitia gehört nicht zu den „nassen" Teilen.

Diese Unterscheidungen gegen das bisherige Werk des Tönnies Evers lassen sich wohl unter A. E. Brinckmanns „Relation und Ver-

schmolzenheit als Zeichen des Alters" und als „Zurückbiegung auf das eigene Ich" („Alterswerke großer Meister") fassen; zugleich aber legen sie den Gedanken an einen Vorbildwandel nahe. In der Tat hat der Meister einen solchen vollzogen, wenn auch mit der ihm eigenen Allmählichkeit, die auch am Ornament festzustellen war. Weit mehr aber als ein Vorbildwandel spricht sich in diesen beiden Skulpturen ein Fortschritt der künstlerischen Anschauung aus, durch den das Bild der Entwicklung des Meisters in organisch logischer Weise ausgerichtet wird. Evers folgt einem neuen Stilwillen, der sich konsequent aus den vorherigen Werken entwickelt und der in dem gesamtdeutschen Schaffen jener Zeit starke parallele Strömungen findet.

Im Vergleich mit den Orgelfassade-Figuren fällt an der Prudentia und der Justitia eine größere sinnliche Nähe auf, die weit über die akademische Kühle der Frauengestalten auch an den nackten Teilen hinausgeht. Zugleich mit der Weichheit der Formen ist auch die physisch-animalische Lebensnähe gestiegen. Dementsprechend ist das an den Orgelfassade-Figuren wahrnehmbare „antikische" Element dem einer zeitgenössischen „gegenwärtigen" Lebendigkeit gewichen. Weisen also jene Figuren auf die „wiedergeborene" Antike, so diese auf den erst kommenden neuen Geist einer lebendigen Gegenwart, der sich erst im Barock restlos erfüllt. Die Zwischenstufe, ohne die diese merkwürdige Wandlung nicht zu verstehen wäre, bilden bei Tönnies Evers die Krieger im Rathaus; ihr Habitus, Lederkoller, Lanze und Fußbekleidung betonen die Herkunft aus großer, bewunderter Zeit, sind also antikisch; die Menschen aber, die darin stecken, zeugen von einem anderen Geist, und so nahe auch ihre Köpfe an späte Antike erinnern, so fern rücken Ausdruck und geistige Haltung diese Figuren von jenem Ideal. In den Kriegern treffen Antikengesinnung und Gegenwartsempfinden zusammen, werden aber zu einer Synthese vereinigt. Erst hier in der Großen Kommissionsstube schlägt der Pendel ebenso weit in die Richtung der sinnlichen Lebensnähe, wie er sich an der Petri-Orgelfassade der Antike zugeneigt hatte.

Damit stehen diese Figuren an der Grenze des Renaissance-Begriffs: die stete, vorbildhafte Bewußtheit der Antike ist erloschen, nachdem sie freilich bis zur Neige ausgeschöpft wurde. Erst der Weg über die Antike führt zur Lebendigkeit, und ohne ihre Schule wären alle künftigen Werke undenkbar.

Evers ging diesen Weg nicht etwa allein. Abgesehen von den gleichzeitig entstehenden Werken der süddeutschen Bronzebildhauer, die er kaum kennen konnte, vermittelten die graphischen Vorbilder den allmählichen Wandel des Stils und die Emanzipation von der Antike. Der zeitliche Vorsprung der Graphik vor der Plastik — ein oft beobachtetes Phänomen — läßt die Tendenzen einer Zeit schon früher erkennen, als sie bildhauerischen Ausdruck gefunden haben. Statt der Stiche der Künstler in der Offizin des Hieronymus Cock, de Vos, Heemskerck u. a. gewinnen die Werke des Holländers Hendrick Goltzius und des Deutsch-Schweizers Jost Amman an Ein-

fluß. Vor allem Jost Amman ist der Überwinder des akademisch gewordenen antikischen Geistes, in seinen Stichen verbinden sich — nach dem Vorbild italienischer Manieristen — Antike und lebensnahe Tendenzen. Stiche von Jost Amman und Hendrick Goltzius hatte Tönnies Evers bereits in der Kriegsstube gelegentlich verwandt; der Puttenfries nach Ammanschen Randleisten und die Aer- und Terra-Reliefs zumindest nach Stichen der Goltzius-Schule zeugen davon. Auch die Justitia und Prudentia der Großen Kommissionsstube setzen das Werk dieser oder von ihnen stark beeinflußter Meister voraus. Der Geist, der aus den Stichen und Holzschnitten vor allem Jost Ammans spricht, sowie die formale Gesinnung finden sich hier wieder.

Auch in diesem Fall aber, und das spricht für Tönnies Evers und seine schöpferische Leistung, sind genaue Vorbilder, die er kopiert haben könnte, nicht nachweisbar. Indessen finden sich überraschend viele Einzelübereinstimmungen vor allem mit Jost Amman. Die Stiche dieses sehr berühmten Künstlers, der in Nürnberg für den Frankfurter Verleger Sigmund Feyerabend arbeitete, fanden weiteste Verbreitung, und es ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß Evers einige seiner Illustrationen kannte.

Bei der Umformung graphischer, also flächiger Formideen in plastische Gebilde stellt sich zwangsläufig eine gewisse Härte ein, eine Formverfestigung, die das graphische Blatt vergleichsweise leichter und beschwingter erscheinen läßt.

Die unantikische Wärme und Lebendigkeit, die sich in den Werken von Jost Amman offenbart, findet ihre Parallele in diesem Spätwerk des Tönnies Evers. Die immer wiederkehrende und jedes Mal variierte Imprese des Verlegers Sigmund Feyerabend — die musizierende Engelsgestalt (mit zwei langen Blasinstrumenten, Hörnern oder Trompeten oder aber mit einer Trompete und Palmwedel), umrahmt von einem Rollwerkgerüst, in dem spielende oder auch musizierende Putti, allegorische Personen, Masken und Füllornamente verteilt sind — erweist sich als ein zuverlässiges Metron für die Wandlungen des Stils in 30 Jahren.

Stilistisch am nächsten kommt dabei den Lübecker Figuren ein signierter Titelholzschnitt von 1590 „Impressum Francof. ad Moen. impensis Sigis. Feyerabendij.“, auf dem in einer von 2 weiblichen Hermen gerahmten Landschaft die Fama in praller, muskulöser Nacktheit einherspringt, wobei sie in die mit der linken Hand hochgehobene Tuba bläst. Die reiche und ungewöhnlich plastisch durchgebildete Rollwerkumrahmung um diese Szene trägt an beiden Außenseiten 2 weibliche Figuren, deren eine durch Buch, Schlange und Weltkugel gekennzeichnet, die Wissenschaft darstellen könnte, während die andere durch die Attribution zweier Musikinstrumente sich als Personifikation der Musik ausweist (Berlin IV, 769—7). Hier ist gegenwärtige Lebendigkeit in Typus und Gewand an Stelle überkommener „Antiken-“Tracht und antikischer Haltung getreten und die Anpassung an ein architektonisches System (denn auch Rollwerkrahmen sind Architektur) bestimmt die Standart und den Bewegungsradius. Die stete Bewegtheit der Fama bringt es zudem mit sich, daß ihr Gewand, vom Winde erfaßt und gezerrt, den Körper betont und herausstellt, statt ihn zu verdecken. Evers scheint die hier durch Bewegungselemente motivierte Betonung des Körpers gerade durch das Gewand auch für die Standfiguren übernommen zu haben; so würde sich die Inkonsequenz in der Anwendung des „nassen Stils“ bei der PRUDENTIA und JUSTITIA erklären

lassen, abgesehen davon, daß er sich gewiß des künstlerischen Reizes bewußt war, der darin liegt, Nacktheit gerade durch Bekleidung auszudrücken. Besonders stark erscheint die körperbetonte Aktion des Gewandes auf einem Amman-Holzschnitt von 1573 „Francoforti, Ex Officina Typographica Nicolai Bassei, Impensis Sigismund Feyerabend.", auf dem, wieder in Rollwerkumrahmung, eine Kartusche angebracht ist mit der Fama, die eine abendliche Landschaft durcheilt, wobei sie in der rechten Hand eine Tuba hält, die sie bläst, während ihre linke einen Lorbeerzweig trägt. (Die Kartusche umrahmt ein Schriftfries folgenden Inhalts: „Peruigiles habeas oculos animumque sagacem si cupis vt celebri stet tua fama loco.") (Berlin 759—7; A 156.) Ebenfalls qua Evers-Ähnlichkeit sind zu nennen der Holzschnitt A 8 (Berlin, III, 723—7; Meyers Künstlerlexikon 2, VI) von 1574, der das Bildnis des Juristen Johannis Wolfgang Freymonius in einer Kartusche wiedergibt, die von Prudentia und Justitia gerahmt wird. Gewiß sind diese beiden Gestalten nicht als Vorbilder für das Werk des Tönnies Evers anzusehen, aber viele Einzelheiten, wie die Art der Nacktheit (hier allerdings sind beide Oberkörper entblößt), die Symmetrie der Anordnung im Sinne der Bewegungswertkongruenz, die Antikenferne und Gegenwartsverbundenheit und die Proportionen der Gestalten sprechen dafür. Ebenso stehen andere 1573 f. gearbeitete Holzschnitte, wie das Titelblatt des II. Bandes „de legibus" von Andreas Tiraquellus und das Bildnis des Admirals Coligny in den Randfiguren der Umrahmung diesen Tendenzen nahe.

Neben den Stichen Jost Ammans müssen aber auch die des Holländers Hendrick Goltzius genannt werden. Ist die Übereinstimmung zwischen dem Kopfe eines ekstatisch aufwärts blickenden Jünglings und dem der Evers' Justitia vielleicht zufällig, so weisen doch andere Blätter in die Nähe der Kommissionsstuben-Figuren. Vor allem verdient die rechte Rahmenfigur eines Blattes mit dem Bildnis des Josephus Scaliger von 1575 Beachtung. Hier steht auf einem architektonischen Sockel links Hermes und rechts eine Frau mit Himmelskugel und Zirkel. Die Ähnlichkeiten zwischen dieser Astronomia und der Justitia von Tönnies Evers sind zunächst frappant: dieselbe Kopfhaltung, der gleiche psychische Ausdruck, die Stellung der Arme und des linken, aus dem Gewand herausragenden Fußes, die Lage und Gürtung des Gewandes — alles das führt in unmittelbare Nähe zu den Lübecker Figuren. Möglicherweise kannte Tönnies Evers dieses Blatt; vielleicht entnahm er aus ihm die Idee einer solchen Figur. Der Umsetzungsprozeß aus der Graphik in die Plastik aber ist nicht an Hand dieses Josephus-Scaliger-Blattes erfolgt, denn ihm fehlen alle eigentlich plastischen Qualitäten, und nur die unplastisch-malerische Frontalansicht ergibt die prinzipielle Ähnlichkeit (B. 183; Hi. 211; Berlin 718/11).

Im Wesentlichen also ist es ein deutscher Stecher, Jost Amman, an dessen Werk diese späten Gestalten von der Hand des Lübecker Meisters erinnern. Die schöpferische und künstlerische Leistung ist natürlich ganz individuell; spräche schon die Auswahl des Vorbildes für Art und Anschauung des Künstlers, so ist die Ausformung der Idee und die endgültige Gestaltung des Werkes ganz sein eigen. In einer an selbständigen künstlerischen Leistungen verhältnismäßig armen Zeit eigene Wege über Vorbilder schöpferisch hinausgegangen zu sein, ist gerade für die Plastiker des beginnenden 17. Jahrhunderts ein ungemein seltenes und hohes Lob. Daß dabei Evers in aller Freiheit den Tendenzen der Zeit folgt, von der Antiken-Nachahmung zur Darstellung des gegenwärtigen nahen Lebens übergeht, zeigt seine Verbundenheit mit der Anschauung und Gesinnung seiner Zeit, wie sie sich in einigen Werken vor allem der süddeutschen Bronzemeister aus denselben Jahren manifestiert.

Lübecker Holzschnitzerei im Anschluß an Evers.

Neben Tönnies Evers finden sich Name und Schicksal zahlreicher weiterer Lübecker Meister in den Amtsbüchern und Weddeprotokollen zwischen 1580 und 1613. Aus den überkommenen Daten läßt sich unschwer eine ziemlich lückenlose Lebensabfolge für einige dieser Schniddekermeister zusammenfügen; aber auch in diesem Falle (wie bei den Meistern, deren Hauptwerke vor dem Auftreten Tönnies Evers' in Lübeck entstanden) rechtfertigen die Leistungen keineswegs eine monographische Behandlung. Zudem besteht vor allem keine Sicherheit in der Zuschreibung von Werken an bestimmte Meister, so daß außer den Arbeiten der Kirchentischler nur namenlose Gruppen aufzustellen wären. Die stilistische Entwicklung aber ist in jedem Falle von Evers eingeleitet und vorweggenommen. So muß Tönnies Evers gerade im Hinblick auf seine Zeitgenossen als einzige wirklich schöpferisch bedeutende Persönlichkeit angesehen werden, neben der die anderen, handwerklich tüchtigen, aber unselbständigen Meister nicht bestehen können.

Trotz des Hasses, der alle Lübecker Meister gegen den Menschen Tönnies Evers einte, nahmen sie doch gerne seine handwerklichen und künstlerischen Anregungen und Lehren auf. Der von Baltzer Winne gefertigte Bürgermeisterstuhl in der Petrikirche erweist sich beinahe als eine Kopie Eversscher Formelemente[142].

Erst mehrere Jahre nach dem Tode Tönnies Evers', 1619, entstehen die ersten bedeutenden Werke einer neuen Richtung: die Familie Sextra, deren erstes Mitglied 1606 in Lübeck als Meister genannt wird, tritt das künstlerische Evers-Erbe an, überwindet aber dessen Stiltendenzen und kommt zu zeitentsprechenden Neuprägungen. Gleichzeitig entstehen schon in Lübeck die Bücherregale der Stadtbibliothek mit ihrem fast barocken Pathos.

1. Bürgermeisterstuhl — Petrikirche.
Meister Baltzer Winne — 1599.

Baltzer Winne, langjähriger Geselle bei Evers, verwandte an seinem ersten selbständigen Werk, dem Bürgermeisterstuhl in der Petrikirche[143], nicht nur das bei Evers oft gebrauchte Aufbauschema, sondern entlehnte sogar Einzelteile aus der Kriegsstube. Der gedrungene Bau — Unterteil und barocker Abschluß nicht zugehörig — zeigt im Mittelfeld ein Kreuzigungsrelief und in den Seitenfeldern eine Caritas und Justitia, die von Säulen flankiert sind. Sockel mit intarsiierten Wappen, Löwenköpfen und Masken beleben das Gestühl, dessen Statik durch wuchtige Vertikal- und Horizontalgliederungen betont wird. — Wörtliche, nur in Format veränderte Übernahmen aus der Kriegsstube sind außer den Intarsien und den Löwenköpfen auch die beiden freistehenden Figuren, deren erste Prägungen in Lübeck sich an den Fenstereinfassungen der Kriegsstube als Reliefs befinden[144]. An diesen Figuren fällt der Mangel an wirklicher voluminöser Plastizität auf, die offenbar angestrebt ist. Bei kaum bearbei-

teten Rückseiten sind aber tatsächlich auch diese Figuren nur Reliefs. Bis auf die starken gebuckelten Konsolen gehen alle Einzelteile auf Arbeiten des Tönnies Evers zurück. Der wesentliche Unterschied, der eine Zuschreibung dieses Werkes an Evers (wie Brehmer es tat) ausschließt, besteht aber darin, daß dieser die Formen zu einen verstand, während Winne sie unvermittelt nebeneinander stellt. Zudem findet sich an keinem Evers-Werk eine derartige Komprimierung und Gedrungenheit des Ganzen. Auch die Qualität, vor allem der mißlungenen und in ihren Gesetzen unverstandenen Plastik, trennt dieses Werk von Evers. Das Gestühl besteht aus einer Addition kopierter Einzelteile.

Baltzer Winne, von dem archivalisch und tatsächlich noch eine Reihe weiterer Werke bekannt ist, löst sich erst spät und nach dem Tode seines einstigen Vorbildes von dessen Stil, aber nur, um sich einem anderen Meister anzuschließen[145].

2. Chortreppe St. Jakobi

Meister Hinrich Sextra I. — 1619.

Ohne das Werk des Meisters Tönnies Evers läßt sich kein Zusammenhang zwischen den Arbeiten vor 1580 und der Chortreppe der Jakobikirche[146] von Hinrich Sextra I. finden. War schon der Fortschritt vom Spangenberg-Gestühl bis zu Baltzer Winnes Bürgermeisterstuhl nur aus der Existenz der Kriegsstube erklärlich, so setzt die Chortreppe der Jakobikirche die Evers-Spätwerke voraus.

Hinrich Sextra I. wurde 1606 Meister in Lübeck, 1613 Kirchentischler der Jakobikirche und starb 1625. Sein Grabstein befindet sich noch jetzt an der südöstlichen Tür im Innern der Kirche[147].

Hinrich Sextra lebte nicht, wie irrtümlich im Lübecker Inventar-Werk behauptet, bis 1647; es handelt sich vielmehr um Hinrich Sextra I und II, wobei Sextra I. für die Kirchentischlerwerke in St. Jakobi von 1613 bis 1625 zu nennen ist — also für die nordseitige Täfelung des 5. Süderpfeilers und die Chortreppe und -tür, während Sextra II., der Sohn des ersten, vor 1626 Bürger und nach dem Tode seines Vaters dessen Nachfolger im Kirchentischleramt wurde und 1647 laut Rechnungsbuch der Schniddeker starb. Von seiner Hand erhalten sind in der Kirche der Taufdeckel, die südseitige Täfelung des 5. Norderpfeilers, die Emporentreppe von 1634 und die Brüstung der westlichen Empore unter der Orgel. — 1650 wurde ein dritter Hinrich Sextra zum Bürger aufgenommen; auch er war Schniddeker und fertigte die Rahmen für die großen Porträts im Haus der Kaufmannschaft. Nach dem Jakobi-Wochenbuch starb er 1662. Sein Nachfolger als Kirchentischler wurde Jürgen Ehmcke. Späterhin finden sich noch unter den Lübecker Schniddekern Nachkommen der Sextra: 1717 ist ein Johan Sextra erwähnt, und 1722 starb Steffen Sextra, nachdem er kurz vorher um Dispens von der Bohnhasen-Jagd gebeten hatte unter Hinweis auf sein Alter[148].

Als stärkste künstlerische, zumal plastische Begabung muß Hinrich Sextra I. gelten. 1619 schuf er die Chortreppe der Jakobikirche, die über den Stil der Übergangszeit zwischen Renaissance und Barock wertvolle Aufschlüsse gibt. Das Werk gehört keiner der beiden Richtungen an, verarbeitet aber wesentliche Elemente beider Stile zu einem erstaunlichen Ganzen. Die Statik des Bauwerks bleibt gewahrt, die Funktion der Bauglieder läßt sich klar erkennen. Dabei

zeigen aber zahlreiche Einzelteile bereits eine Erweichung, die zu Teigkringeln, Perl- oder angedeutetem Schotenwerk führt. Die Kapitelle scheinen unter dem Druck der Handleiste nachgegeben zu haben, gebogen und in ihrer ursprünglichen Form geschmolzen zu sein und sich den neuen Lastverhältnissen angepaßt zu haben. Daneben aber kommen klare Kapitellformen vor, stehen anatomisch richtige Figuren, und zwar nicht nur auf dem Gesims der Tür, sondern auch als reliefierte Hermen an den Treppenstützen. Fast unvermutet tauchen dann an einigen dieser Tugenddarstellungen ornamentale Formen auf, die die Arme erweichen und daraus neue Gebilde machen: die Ohrmuschel.

Hinrich Sextra I. wendet allem Anschein nach als erster in Lübeck die neue Ornamentform der Ohrmuschel an, die aus dem Teigkringel hervorwächst. Damit vollendet er einen Prozeß, der schon an den letzten Evers-Werken — wenn nicht von der Hand des Meisters, so doch mit seiner Billigung — sich anbahnte. Sextra erhebt die Formerweichung zum System und entwickelt daraus die Ohrmuschel.

Trotzdem fehlt seinem Werk als Ganzem die Konsequenz: neben feste Formen stellt er erweichte und beläßt vor allem den Gesamtbau tektonisch, anstatt auch ihn aufzulockern und in die Sphäre Dietterlinscher Schöpfungen zu erheben. Es ist wichtig, zu bedenken, daß Sextras erste Werke in der Jakobikirche auch im Ornament noch vollkommen fest sind, daß dort Fruchtgehänge vorkommen, die entwicklungsmäßig hinter den gleichzeitigen Werken des Tönnies Evers zurückbleiben. Und doch schließt schon die Ähnlichkeit der Hermen an der Nordtäfelung des 5. Süderpfeilers mit denen der Chortreppe eine Trennung der Meister aus.

Zülch[149] vermutet Zusammenhänge zwischen dem Compartimentbüchlein von Gotfried Müller aus dem Jahre 1621 mit dieser Chortreppe, und sieht zudem einen hohen Grad von „Wahrscheinlichkeit für die Annahme, daß den Berliner Friedrich Unteutsch-Frankfurt seine Wanderschaft, die um 1619/1620 begann, über Lübeck führte". In der Tat findet sich in dieser Chortreppe bereits das angedeutet, was vor allem Gotfried Müller in seinem Compartimentbüchlein zum beherrschenden Ornament und damit späterhin zum Stil zu erheben strebt. Es darf aber nicht vergessen werden, daß der Teigkringel auch in Lübeck schon vor 1619 z. B. an den Bücherregalen der heutigen Stadtbibliothek in vollster Ausbildung angewandt wurde.

Es ist also nicht gewiß, ob Sextra I. (wie Zülch meint) als Stilbringer der teigigen Auflockerung für Lübeck anzusprechen ist; sondern nur soviel darf behauptet werden, daß Sextra als erster aus dem Teigstil, den er selbst nicht konsequent anwandte, die Ohrmuschel entwickelte und in Lübeck popularisierte[150].

Die weitere Entwicklung in Lübeck mündet mehr und mehr in den Barock ein. Außer den Sextra tritt als schöpferische Persönlichkeit nur noch Michel Sommer[151] (aus Langensalza) auf, von dessen Hand die maniristische und feine Orgelfassade der Ägidienkirche stammt. Nach dem Aussterben dieser Meister, von denen schon keiner

mehr großplastische Aufträge erledigte, verflacht das handwerkliche Niveau schnell. Die großen Meister Evers, Sextra und Sommer bleiben ohne wesentliche Nachfolge. Erst spät im 18. Jahrhundert erscheint wieder eine plastische Begabung in dem Meister der Puppenbrücken-Skulpturen, Dietrich Boy. Aber von Evers zu ihm führt kein Weg — so wenig wie Evers mit den Lübecker Meistern um 1500 zu tun hat.

Die Kunst des Tönnies Evers im Rahmen der deutschen Gesamtentwicklung.

Als Tönnies Evers d. J. sich 1580 in Lübeck als Meister niederließ und die Werkstatt seines Vaters übernahm, konnte er an den Werken der Holzschnitzerei in dieser Stadt den eben errungenen Sieg der niederländischen Ornament- und Architekturstecher feststellen. Niederländer selbst bauten am Rathaus und wirkten somit vorbildlich für alle anderen Handwerker. Die auf deutsche oder gar klassisch-italienische Vorlagen zurückgehenden Holzarbeiten durften keine Ansprüche auf Zeitgeschmack mehr machen.

Der junge Meister, dessen lange, wohl 13jährige Wanderzeit nur für eine Station (Konstanz am Bodensee) gesichert ist, hatte die neuen Stilelemente in sich aufgenommen, wie sie sich ihm im Süden und Westen des Reiches boten. Niederländisch geschult kam er zurück; in erster Linie mögen es Floris-Einflüsse gewesen sein, die damals auf ihn wirkten. In Lübeck aber fand er im Kampf um die Vorherrschaft den Floris-Stil mit den noch jüngeren Schöpfungen des Vredeman de Vries.

Die ersten Werke (1580 bis 1587), die Evers in Lübeck zu verfertigen hatte, sind nicht erhalten. Aus späteren Arbeiten und aus Rechnungen nur lassen sich Rückschlüsse auf das Können und die Einstellung des eben erst Heimgekehrten ziehen. Evers kombinierte, ausgehend von Floris, die beiden Möglichkeiten, so aber, daß er allmählich immer weiter in den Bann der Vredeman-Richtung geriet, die an den architektonischen Teilen des Singechores der Ägidienkirche bereits allein vorherrscht.

In dem ersten erhaltenen Werke schon offenbart sich die Begabung des Meisters; er verstand es, verschiedenartige Elemente zu einem sinnvollen neuen Ganzen zusammenzufassen: die Orgelfassade der Petrikirche vereinigt Vorlagen und Anregungen von Vredeman, Floris und dem jüngeren Niederländer Goltzius, zu dem Franz Floris und Adrian Collaert hinzukommen. Außer diesen niederländischen Elementen finden sich eindeutige Entnahmen aus dem Plakettenwerk des Nürnberger Meisters Peter Flötner.

Am Erker des Rathauses, der mehr durch seine Erfindung als durch die Ausführung wirkt, verwendet Evers eine süd- und westdeutsche Idee, ein Stück Fachwerkarchitektur, an der gotischen Backsteinfassade; Vredemans Stil, großteilig ausgeführt, bestimmt das Aussehen dieses Werkes.

Die Kriegsstube, die allein eine Arbeitszeit von 19 Jahren beanspruchte, gestaltete Evers zu einem der glanzvollsten aller erhaltenen deutschen Renaissanceräume. Einzelteile dieser Kriegsstube wiederholen sich an zahlreichen deutschen Innenräumen der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert; allein eine derartige Bewältigung der verschiedensten, einander oft geradezu ausschließenden Formen scheint durchaus einmalig zu sein.

Vredemans und Floris' Einflüsse treten in diesem Werk zurück. An ihrer Stelle finden Vorlagen deutscher Stecher, wie Ebelmann, Guckeisen und Eck Verwendung. Aus süddeutscher Handwerkertradition lebendige Intarsia, die den Raum farbig belebt, stellt Evers neben Kleinplastik und Reliefs, die auf Blätter der Goltzius-Schule zurückgehen, und Mauresken, die von Sibmacher und Sylvius herstammen. Stiche von Jost Amman, Virgil Solis und vor allem das Schweiffbüchlein von Gabriel Krammer sind dem Meister bekannt und dienen — schon bald nach ihrem Erscheinen — als Vorlagen für diese Kriegsstube.

Der wichtigste Faktor jedoch, der als unlöslicher Rest der Analyse zurückbleibt, ist der eigene Stilwille des Meisters, der die ihm gebotenen Anregungen umformt und die Einzelteile einander so angleicht, daß sie ohne gegenseitige Störung, dem Ganzen untergeordnet, bestehen können.

Als 1613 das überaus klare, feste und tektonische, dabei kleinteilig-differenzierte und für Einzelbetrachtung bestimmte Werk vollendet war, konnte es allerdings bereits nicht mehr als zeitgemäß gelten. Neue Stilabsichten, großteilig, schwer und raumbildend, dabei im Ornament erweicht und in der Statik und Tektonik gelockert, begannen ihren Siegeszug anzutreten. Während Wendel Dietterlin die architektonische Logik zerbrach, lösten sich die klassisch-festen Ornamente auf: Teigkringel und Ohrmuschel traten an die Stelle abstrakter Bauglieder und scharf begrenzter Voluten.

In seinen später begonnenen Werken folgte Evers zwar in einigen Grundzügen der neuen Entwicklung: die Große Kommissionsstube und die Handelskammer im Haus der Kaufmannschaft zeichnen sich durch die gesteigerte Zusammenfassung der Schmuckformen und die angestrebte Dynamik des nun als ein solcher erkannten Raumes aus; und wenn nicht von Evers selbst, so doch mit seiner Genehmigung tauchen erste Stufen der Formerweichung auf — eine Lockerung der Tektonik aber, die eine Aufgabe aller bisher verfochtenen Prinzipien für Evers bedeutet hätte, führt er nicht durch. Die für die Kriegsstube benutzten Vorlagen verwertet der Meister auch an diesen Arbeiten. An Stelle des unerschöpflichen Formreichtums dort sind hier nun einfache großteilige und auf Fernwirkung berechnete Füllungen angewandt, wobei sich aus der Vielfalt der Kriegsstuben-Vorbilder hier die deutschen herauskristallisiert haben, die den beiden letzten Räumen schon einen barockisierenden Charakter geben.

Evers' Bedeutung als Kunsthandwerker liegt darin, den Tendenzen seiner Zeit folgend, zwischen den zahllosen Ornament- und

Architekturvorlagen gerade diejenigen gefunden zu haben, die als Produkt fortschreitender Emanzipation von den ausländischen Lehrmeistern den Weg der Nationalisierung einschlugen, der letzten Endes auch auf diesem Gebiet zum Barock führte.

So setzte Evers als bedeutendster Repräsentant des Amtes der Schniddeker den Gang der Entwicklung, wie er ihn in Lübeck angebahnt gefunden hatte, konsequent fort und folgte darin dem Stilwillen seiner Epoche.

Als er 1613 starb, arbeitete bereits in Lübeck der beste Vertreter einer neuen Periode, die unmittelbar an die Spätwerke des Tönnies Evers anschließt; 1613 wurde Hinrich Sextra Kirchentischler der Lübecker Jakobikirche.

Der Entwicklung des Kunsthandwerkers parellel, und von ihr nicht zu trennen, verläuft stilgeschichtlich der Weg des Plastikers Tönnies Evers.

Nur 3 größere plastische Arbeiten des Meisters haben sich erhalten, und es ist kaum anzunehmen, daß er überhaupt wesentlich mehr Skulpturen im Laufe seines Lebens verfertigt hat.

Die 3 Arbeiten — von den zahlreichen kleineren und im ganzen weniger bedeutenden abgesehen — stammen aus zeitlich auseinander liegenden Perioden: 1587 bis 1589 die Figuren der Petri-Orgelfassade; um 1600 die beiden Krieger der Kriegsstube; 1612 bis 1613 Justitia und Prudentia in der Großen Kommissionsstube im Kanzleigebäude.

Die qualitativ bedeutenden — im Vergleich zu dem allgemeinen plastischen Schaffen in Deutschland während der Jahrhundertwende sogar weit überdurchschnittlichen — Skulpturen sichern dem Meister in der Tat „einen ersten Platz in der Geschichte der deutschen Plastik[152]“. Für den Handwerksmeister bezeichnend wirkt die technische Durcharbeitung und Vollendung der Figuren, die aber keineswegs in Pedanterie oder Kleinlichkeit ausartet. Vielmehr versteht es Evers, die Figuren in bemerkenswerter künstlerischer Geschlossenheit durchzuführen, wobei er bei allem „Naturalismus“ unwesentliche Züge wegläßt und jede übertriebene historische Genauigkeit durch großzügige Stilisierung neutralisiert.

Erweisen sich so die Skulpturen allein aus ihrer Qualität als Produkte einer wahrhaft künstlerischen Begabung, so beanspruchen sie darüber hinaus eine fast programmatische Geltung als Glieder einer Entwicklungsreihe.

Um 1600 erhebt sich die deutsche Plastik von den kleinformatigen Kunstkammerwerken zu einer neuen repräsentativen Größe; seit fast einem Jahrhundert wird der Mensch und seine Größenverhältnisse zum ersten Male wieder zum Maßstab der Plastik gemacht. Tönnies Evers folgt dieser Tendenz der Zeit, indem auch seine Skulpturen nach den Frauen an der Petri-Orgelfassade „wachsen“ und etwa vier Fünftel der Menschengröße erreichen. Dieser Formatwechsel geschieht nicht etwa zufällig; er ist begründet aus dem Wiedererwachen einer großplastischen Gesinnung, die den Zwang zum Monumentalen in sich fühlt.

Für einen Plastiker in Deutschland um 1600 bestanden die verschiedensten Möglichkeiten des künstlerischen Ausdrucks; Möglichkeiten, die ohne Überschneidung nebeneinander herliefen und dem gemeinsamen Ziele, dem Barock, zustrebten.

Dabei muß die Gruppe I: Niederländischer Klassizismus der Floris-Richtung, für Norddeutschland als Grundlage angenommen werden, aus dem sich entweder II: Protobarock, oder III: Spätrenaissance in persönlicher Umprägung, oder IV: Manierismus, und schließlich V: gotisierender Manierismus entwickeln konnte. Die 4 Möglichkeiten, auf der konservativen ersten basierend, machen jede eine gesonderte stilistische Entwicklung durch. Das plastische Werk des Meisters Tönnies Evers wird sich als besonders bezeichnend für die Gruppe III, die subjektive Spätrenaissance, erweisen.

Die Frauengestalten der Lübecker Petri-Orgelfassade stehen, was auch immer ihre direkten Vorbilder gewesen sein mögen, im Banne der Floris-Richtung. Ihre ruhige, distanzierende Repräsentation verbindet sie über die Niederländer hinaus mit jenen italienischen Schöpfungen, die die Stilbezeichnung Hochrenaissance tragen, und die vielleicht in Sansovino ihren klarsten Ausdruck gefunden haben. Zugleich erhellt damit ihr Zusammenhang mit der Antike, einer Antike allerdings, die einmal spezifisch griechisch, zum anderen aber ausgesprochen klassizistisch ist. Die kühle Gelassenheit der Figuren, der eine geklärte, idealistische Schönheit entspricht, kann als Zeit-symptomatisch angesehen werden: die Frauen sind sich weder ihrer tragenden Funktion, noch aber überhaupt ihrer Lebensexistenz bewußt. Sie erfüllen ihre allegorische Mission nicht als Verkörperungen der artes liberales im eigentlichen Sinne, sondern vielmehr als Träger einer geistigen Idee.

Tönnies Evers verbrachte einen Teil seiner Wanderjahre in Konstanz am Bodensee, wo er für das Jahr 1576 gesichert ist. Der genius loci gerade dieser Stadt findet für das Ende des 16. Jahrhunderts seinen Ausdruck in dem Bildhauer Hans Morinck, der 1616 als angesehener Meister dort starb[153]. Während Tönnies Evers in Konstanz nur bis Martini 1577 Aufenthaltsgenehmigung bekam — und auch nur so lange dort blieb —, findet Hans Morinck sich im selben Steuerbuche der Stadt im Jahre 1578 zum ersten Male als Insasse des Klosters Petershausen genannt, wo er ohne Vermögen wohnte. Eine Berührung zwischen Hans Morinck und Tönnies Evers hat also — wenigstens in Konstanz — nicht stattgefunden; der eine kann geradezu als Nachfolger des anderen gelten. Trotzdem ähneln die Werke des übrigens nicht sehr wandlungsfähigen Hans Morinck den Figuren der Petri-Orgelfassade des Tönnies Evers in einem erstaunlichen Maße. Morinck kann als ein typischer deutscher Vertreter der manieristischen Floris-Schule gelten, die eine Anzahl michel-angelesker Elemente verarbeitete und zu einem italienisch-niederländischen Stilganzen geformt hat. Eine Verbindung persönlicher Art zwischen Morinck und Evers zu konstruieren scheint zudem überflüssig: das Gemeinsame ist — über die zufällige Abfolge des Aufenthaltes in der-

selben Stadt — der Stil, dem beide huldigen, und der fast absolute Gültigkeit für den Westen des Reiches hat.

Die Kriegerstatuen der Kriegsstube im Rathaus in Lübeck bedeuten die zweite Periode des Meisters.

Waren die Orgelfiguren noch betont repräsentativ, so zeichnen sich die Krieger durch einen Mangel an statuarischer Wucht aus. An die Stelle der objektiven, wenngleich leeren Repräsentation, die sich durch Ferne, Ruhe und Kühle vom Betrachter distanzierte und damit eine außer ihnen selbst liegende Idee verkörperte, ist nun eine subjektive Empfindsamkeit getreten, die auf einem geistigen Erlebnis basiert, das selbst die physische Substanz zu erschüttern droht. Aber die Einheit von Kopf und Körper verbietet es, in den Kriegern einen geistigen Manierismus zu sehen, dem ein formaler entsprechen würde. Es ist vielmehr so, als seien die klassisch-abgeklärten Gestalten zu neuem Leben erwacht, und stünden, gepackt von der Wucht eines Gedankens, ohne Rücksicht auf Haltung und Gestus, da. Trotz ihres leidvollen Pathos sind sie nicht selbstvergessen: sollte der Augenblick es erfordern, so sind sie wieder Kämpfer und Verteidiger des Postens, auf dem sie stehen.

Auch sie gehen zurück auf die Antike. Diesmal aber nicht auf die klassische Zeit; gerade das subjektive Pathos, die Bewegung und die der Umwelt gegenüber gleichgültige Lebhaftigkeit charakterisiert diese Figuren. Das sind auch Elemente der italienischen Renaissance, und — wie Warburg nachweist — sogar die frühen und bedeutenden Objekte des spätmittelalterlichen Nachstrebens. Nicht zufällig verbindet diese Richtung der Antike die Krieger mit den römischen Cäsaren und mit Michel Angelos Giuliano Medici. Das Moment der Lebendigkeit und des subjektiven Ausdruckes trennt die Krieger von den Petri-Orgelfiguren und verbindet sie mit anderen Richtungen deutscher Kunst als den niederländisch klassizistischen. Bei aller Lebens- und Ausdrucksnähe tritt bei diesen Kriegern die Antikengesinnung hervor, die sich allein schon im Gewand äußert. Aber Evers steht mit diesen Prägungen nicht allein: die süddeutschen Bronzebildhauer, Hubert Gerhard vor allem und auch Hans Krumper, kommen — natürlich unabhängig von dem Lübecker Meister — zu ähnlichen Ergebnissen. Eine Begegnung mit der Persönlichkeit oder dem Geiste des Niederländers Giovanni da Bologna in Florenz muß für diese Entwicklung angenommen werden. Um 1600 allerdings hat sich die Generation der wie Evers um 1550 Geborenen noch nicht ganz von der Antike — der direkt aus Italien oder auf dem Umwege der Niederlande übernommenen — gelöst.

Vor seiner Rückkehr nach Lübeck, 1580, konnte die Giambologna-Richtung auf Evers noch keinen Eindruck gemacht haben: es wäre ihm unmöglich gewesen, die Orgelfiguren in einem derartigen fast akademischen Klassizismus auszuführen. Eine direkte Kenntnis der Werke dieses Meisters kann Evers nicht erworben haben; in Norddeutschland nämlich fanden sich um 1600 noch keine Vertreter aus diesem Kreise, und die Möglichkeit, daß Evers während der durch

Arbeiten nicht bezeugten Periode 1589 bis 1594 nicht in Lübeck war, schließt sich aus, da er allein in diesen Jahren 7 Lehrjungen bei sich einschreiben ließ und 1594 als Ältermann des Amtes Rechenschaft ablegte.

Ein anderer Weg der Ideenübermittlung ist wahrscheinlicher. Wie Evers die Architektur- und Ornamentvorlagen stets schon bald nach ihrem Erscheinen kaufte, kann auch angenommen werden, daß er für sein figurales Schaffen die neuen zeitgenössischen Vorbilder erwarb; in denen fand sich aktive Lebendigkeit und Gegenwarts-naher Ausdruck an Stelle der bisher nachgeahmten Antike. Auch in diesem Falle konnten eine neue Niederländer-Generation — etwa Goltzius — und unbefangene deutsche oder italienische Stecher als vorbildlich gelten.

Aber selbst wenn sich ein genaues Vorbild im Stich (oder sogar als Modell in Kleinplastik) erhalten hätte, wäre damit die eigentliche Leistung des Lübecker Meisters nicht geringer. Wesentlich vielmehr ist einmal, daß ein aus dem niederländischen Klassizismus kommender Künstler den Weg zu neuen Vorbildern findet (was Morinck und zahllose andere eben nicht erreichten), und sodann, w i e dieser Meister im Norden Deutschlands, fern allen Beispielen modernen Schaffens, die neuen Anregungen sich zu eigen machte und verarbeitete.

Die Bedeutung des Tönnies Evers als Plastiker liegt gerade darin, daß er die Tendenzen eines neuen Stils intuitiv erfaßte und konsequent an seinem Werke durchführte.

Viele deutsche Meister, renaissancistisch geschult, empfanden einen neuen Stilwillen; allein die Prägungen, in denen sie ihn auszudrücken suchten, zeigen oft genug einen Mangel an Verständnis oder an Fähigkeit der folgerichtigen Durchbildung. (Man muß sich hüten, diese grundsätzlich mißlungenen Werke mit einem Stilnamen belegen zu wollen: der oft auf sie angewandte „Manierismus“ hat nichts mit ihnen zu tun, denn es handelt sich nicht um zeitgemäße Stilprodukte, sondern um Fehlleistungen.)

Die beiden Krieger aber zeigen eine künstlerisch vollkommene Bewältigung des Problems der neuen Lebendigkeit. Gerade die renaissancistischen Überbleibsel dürfen um 1600 keinesfalls als Schlacken bewertet werden, sondern als noch durchaus notwendige Konstanten dieses Stils.

Ein wohl mit Recht dem Hubert Gerhard zugeschriebener Imperatorenkopf um 1595[154] (in Münchener Privatbesitz) zeigt in Bronze genau die Stilstufe, die Evers in den Kriegern erreicht. Darüber hinaus verbindet beide Werke eine prinzipielle Ähnlichkeit; Unterschiede können allein schon durch das Material erklärt werden. Das Wesentliche an dieser Verwandtschaft ist die Parallelität der um 1600 erreichten Stilstufe zwischen den Gleichaltrigen. Ohne voneinander zu wissen, gingen beide den der deutschen Kunst vorbestimmten Weg.

Stilbezeichnungen sind nichts weiter als „Verabredungsvokabeln[156]“. Im Sinne klarer Begriffsbestimmung sind sie notwendig.

Die Stilstufe, die Evers mit den Kriegern erreicht, kann nicht mehr als renaissancistisch im antikischen Sinne gelten; ebensowenig aber treffen die Kriterien der Neogotik, des Manierismus oder gar des Barock auf diese Werke zu. Am ehesten scheint die Bezeichnung „subjektive Spätrenaissance" statthaft, die für die ganze Gruppe der Künstler gelten würde, die vom Giovanni-da-Bologna-Kreise kommende Anregungen verarbeiteten, ohne aber selber mit dem in Florenz arbeitenden flämisch-italienischen Meister in Berührung gestanden zu haben. Hubert Gerhard kann als typischer Vertreter genannt werden, da er, in Amsterdam geboren, aus denselben Voraussetzungen wie Evers zu diesen künstlerischen Ergebnissen gelangt.

1612 bis 1613 muß als Entstehungsdatum der Türfiguren der Großen Kommissionsstube im Kanzleigebäude in Lübeck gelten. Diese beiden Figuren setzen den an den Kriegern zum ersten Male beschrittenen Weg fort und emanzipieren sich von der Antike. Justitia und Prudentia zeichnen sich den Kriegern gegenüber durch größere Sinnlichkeit aus: sie wirken unmittelbar durch ihre körperliche, animalische Existenz, sind also jenseits ihrer Bedeutung als Träger einer allegorischen Idee in erster Linie Menschen und Frauen. Das barocke Wissen vom Reiz der Epidermis klingt hier schon an; verglichen mit jenen späteren Schöpfungen freilich noch sehr unerotisch und neutral.

Das Körpergefühl als solches aber ist ein durchaus neuer Faktor, der zwar kaum wahrnehmbar schon den Kriegern latent innewohnte — indem ihre Rüstung als Verdoppelung der Haut und der Muskulatur wirken konnte —, der aber hier erst zu einem Bestandteil der künstlerischen Leistung geworden ist.

Die Frauen sind nunmehr so weit von ihrer allegorischen Bedeutung losgelöst, daß die Attribute gleichgültig und nebensächlich werden. Es besteht keine Beziehung mehr zwischen dem geistigen Gehalt der Attribute und den Personen ihrer Träger. Ja, grob gesagt, dient der Spiegel der Prudentia nicht mehr der Selbsterkenntnis, sondern einfach der Eitelkeit, und die Schlange ist zu einer ornamentalen Arabeske, zu einem Armring beinahe geworden.

Die schon an den Kriegern bewiesene Monumentalität der plastischen Gesinnung des Meisters findet hier eine nochmalige Bestätigung; hinzu tritt nun ein neues Gefühl für körperliche Natürlichkeit, das der 60jährige wissend, abgeklärt und geläutert in Formen zu bannen weiß.

Damit ist die Renaissance überwunden. Alles Antikische, das den Kriegern noch anhaftete und das auch sie dem Geist der Renaissance verband, ist hier ausgesondert und einer „neuen Natürlichkeit" gewichen.

Während die deutsche Hochrenaissance schon 1540 mit dem Aussterben der letzten großen Meister beendet war, lebte die Spätrenaissance — typisch für Deutschland als Land der Spätstile — bis ins 17. Jahrhundert hinein.

Evers tritt mit diesen beiden Skulpturen neben einen 20 Jahre jüngeren deutschen Meister, der freilich stärker noch als er den Weg

der neuen unrenaissancistischen Natürlichkeit geht: Hans Reichle[157], der als langjähriger persönlicher Mitarbeiter Giovanni-da-Bolognas in Florenz dessen Stil in Deutschland vertrat und dabei doch seine nationalen Bedingtheiten bewahrte und zum Ausdruck brachte.

Diese Stilstufe als erste rechtfertigt einen Hinweis auf den Barock; sie ist der Übergang von der Renaissance zum Barock, beiden nicht in den Wesenszügen verbunden, aber doch mit der sicheren Tendenz zu dem, was nach der Lösung vom Italienischen ein deutscher Stil werden sollte.

Was Reichle über seine Zeitgenossen in Deutschland hinaushebt, ist seine unmittelbare Beziehung zu Giovanni-da-Bologna. Diese Verbindung hinderte ihn aber andererseits, den Weg zu Bernini oder Rubens zu finden, so daß seine Spätwerke sich zur weiteren Entwicklung konservativ verhalten und einen weichen venezianischen Klang annehmen, der den neuen deutschen Barockerscheinungen — Petel etwa — diametral entgegengesetzt ist. Und neben der hochpathetischen Zukunft des deutschen Barock wirkt Reichles Werk von der Mitte des Jahrhunderts her betrachtet wie „ein Mahnruf zu besonnener Klassik[158]".

Für Tönnies Evers' Spätwerk gilt dasselbe: was als Produkt stilistischer Entwicklung ungeheuer kühn und bahnbrechend erscheint, verblaßt neben den expansiven, pathetischen Werken des folgenden Barock; ja, von daher gesehen, zeigen die Türfiguren der Großen Kommissionsstube immer noch eine gewisse Klassik, die ermüdet erscheint und einer Reaktion bedurfte.

Diese Figuren müssen als Übergangswerte im besten Sinne angesehen werden. Sie sind sowohl über die niederländisch-klassizistische Renaissance, wie über die subjektive Spät-Renaissance hinausgekommen, haben aber noch nicht den Weg zum Barock gefunden, sondern verharren in einem Stadium, als dessen Charakteristikum eine neue Natürlichkeit anzusehen ist.

Dieser Weg aber mündet ein in den breiten Strom des Barock. Die 3 erhaltenen großplastischen Werke des Meisters Tönnies Evers bilden Marksteine der Entwicklung von der Renaissance zum Barock. Der künstlerische Instinkt des Meisters folgt intuitiv und unbeirrbar den Tendenzen der Zeit, die sich in wahrhaft vielfältiger Form offenbarten. Es spricht für die Zuverlässigkeit der künstlerischen Gesinnung des Meisters, daß er folgerichtig seinen Weg zu Ende ging — wie im Ornament, so in der Plastik —, und sich nicht beeinflussen ließ von den anderen Möglichkeiten der deutschen Kunst um 1600.

Phasen dieses Werdeganges lassen sich an vielen Beispielen vor allem der süddeutschen Plastiker verfolgen. Kaum einer aber vollzog ohne direkte Berührung mit den Großmeistern seiner Zeit von sich aus die schwierige Wandlung wie Tönnies Evers in Lübeck.

Denn daß der Meister nicht auf der ersten Stufe der Entwicklung stehen blieb und ein Opfer der zufälligen Vorlagestiche wurde, sondern daß er einen folgerichtigen und fruchtbaren Weg von der Renaissance zum Barock fand — das eben läßt ihn uns unter die wenigen bedeutenden Künstler seiner Epoche zählen.

Anmerkungen.

[1] W. Lesenberg im Thieme-Becker Künstler-Lexikon.

[2] M. Jungmann, Tönnies Evers. Lübeck o. J.

[3] Siehe Literaturangabe.

[4] Eine gute Übersicht über die deutschen und die ausländischen Meister, die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Deutschland arbeiteten, findet sich bei L. Bruhns, Würzburger Bildhauer des werdenden Barocks, Anm. 480 und 198 (München 1923). Dort auch Literaturübersicht.

[5] Vgl. die Kontroverse F. Antal und H. Kauffmann, Kritische Berichte 1929.

[6] E. Panofsky. Dürers Stellung zur Antike. Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen. Wien 1922.

[7] R. Hedicke, Cornelis Floris. Berlin 1913.

[8] R. Busch, Deutsches Chorgestühl in 6 Jahrhunderten. Hildesheim-Leipzig 1928.

[9] H. Rudolph, Die Beziehungen zwischen Ornamentstich und Plastik. Berlin 1935 (D.K.V.).

[10] Das Beispiel von Jochym Werncke ist lehrreich in dieser Hinsicht. Einen Werkkatalog dieses Meisters und seiner Söhne bereitet der Verf. für das Thieme-Becker-Künstler-Lexikon vor.

[11] C. G. Heise, Lübecker Plastik. Bonn 1926.

[12] Annahmebuch des Amtes der Schniddeker. Staatsarchiv, Lübeck.

[13] Abbildung im Lübecker Inventar: Marienkirche.

[14] Abbildung im Lübecker Inventar: Marienkirche.

[15] Über Werncke siehe Anm. 10.

[16] Vgl. J. Warncke, Audienzsaal. Vaterstädt. Blätter Nr. 6, Lübeck 1917.

[17] Abgebildet bei J. Warncke, Nordelbingen, VII. 1928.

[18] Vgl. Schröder, Grundbuch (Staatsarch. Lübeck).

[19] Über Flötner siehe Literatur.

[20] Meister H. C.; staatl. Kunstbibliothek Berlin, wo auch die dort nicht im Original vorhandenen Blätter in Abbildungen hinzugefügt sind.

[21] Lübecker Inventar, Marienkirche; dort auch Abbildungen.

[22] M. Metzger, Peter Flötners Plaketten als Vorbilder für lüb. Holzschnitzwerke der Renaissance (Vaterstädt. Blätter, Lübeck 1907, S. 39 ff.).

[23] „Bonhase" ist die Bezeichnung für einen nicht belehnten Handwerker, der unerlaubt Arbeiten übernimmt. Den Meistern des Amtes stand das Recht seiner Verjagung zu.

[24] Abbildung Lübecker Inventar, Jacobikirche.

[25] Abbildung Lübecker Inventar, Marienkirche.

[26] Max Déri, Ornamentstich. Berlin 1911.

[27] Das Fredenhagen-Zimmer ist mit Absicht aus dieser Zusammenstellung herausgelassen. Siehe darüber Anmerkung 136.

[28] Ein anderer Sohn des alten Meisters, Karsten Evers, ist übrigens, obwohl er Meistersohn war, 1562 bei seinem Vater als Lehrjunge eingetragen. Nach dem Amtsgebrauch aber bestand für die Meister keine derartige Verpflichtung.

[29] Vgl. Wehrmann über die Lübecker Zunftgesetze (siehe Literaturangabe). Da sich die Lübecker Rollen nicht wesentlich von denen anderer Handwerker-Innungen in Deutschland unterscheiden, ist auf ihre Erörterung hier grundsätzlich verzichtet.

[30] Zitiert nach H. Rott, Quellen und Forschungen zur Kunstgeschichte des Bodensee-Gebiets. 1933. Vorher in „Jahrbuch des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinland", Heft 60, 1863, und Mithoff, „Mittelalterliche Künstler und Werkmeister ..." Hannover 1883. Diese wichtige Eintragung ist der Lübecker Lokalforschung unbekannt geblieben. Einen ersten Hinweis verdanke ich vor dem Erscheinen des Buches von H. Rott dem Direktor des Lübecker Staatsarchivs, Herrn Dr. Fink, dem ich an dieser Stelle für die jederzeitige freundlich gewährte Unterstützung und Hilfe danke.

[21] Anfragen in Augsburg, Braunschweig, Bremen, Heidelberg, Hildesheim, Karlsruhe (für Baden), Kiel, Köln, Lüneburg, München, Nürnberg und Straßburg brachten keine Ergebnisse. — Auch die bisher erschienenen deutschen Inventarbände erwähnen (außer Lübeck und Mecklenburg) den Namen nicht; selbst in den weiteren Bänden mit Urkundenveröffentlichungen aus dem Umkreis des Bodensees (Rott, Quellen und Forschungen) fehlt jede Notiz, obwohl Evers zweifellos, von Konstanz kommend, in einer der dort behandelten Städte gearbeitet haben muß. Erklärlich wird diese Tatsache durch das Fehlen von Gesellenbüchern, die fast nirgends geführt wurden.

[32] Es handelt sich um das Harnischgeld und die „koste", d. i. das Geld für die Mahlzeit, die ein neuer Meister dem Amt zu geben hatte.

[33] Vgl. die Zettelsammlung der Brüder Hach im Lübecker Staatsarchiv, die für jede Arbeit eine wichtige Grundlage bildet.

[34] 1613 wird in den Rechnungsbüchern der Petrikirche die Witwe Evers mit einem Einkauf gebucht.

[35] Über den Prozeß vgl. das Kapitel Kriegsstube.

[36] Lübcke-Haupt, Geschichte der Renaissance, und A. E. Brinckmann, Handbuch der K. W., haben offenbar als einzige die Werke des Tönnies Evers tatsächlich gesehen. Beinahe die gesamte weitere Literatur übernimmt die Angaben dieser beiden Schriftsteller, auch wenn sie offensichtlich falsch sind. (Die tatsächliche Größe von 1,35 m wird von einem Teil der Literatur als „überlebensgroß" hingestellt, eine Angabe, die auf Brinckmann zurückgeht.)

[37] Z. B. G. Lehnert, Illustr. Geschichte des Kunstgewerbes. 2 Bände. Berlin o. J.

[38] Schlie, Mecklenburger Inventar III; dort auch Abbildungen.

[99] Das Rathaus zu Bremen (in: Deutsche Bauten, Burg b. Magdeburg o. J. [1931]). Nach brieflicher Mitteilung von Herrn Professor Dr. E. Waldmann, Bremen, äußerte der verstorbene Dr. Focke zuerst den Gedanken an Hinrich Sextra; offenbar verwechselte er dessen Werke mit denen des Tönnies Evers, den Waldmann nun als möglichen Autor der Güldenkammer heranzieht.

[40] Herr Joh. Warncke, Studiendirektor in Lübeck, überließ mir liebenswürdigerweise die Korrekturbogen für seinen Aufsatz über die Zirkelbrüder-Kompagnie zur Einsicht. (Zeitschrift d. Ver. f. Lüb. Gesch. u. Kl. XXVII., (1934), p. 239 ff.)

[41] ß = Schilling, ₰ = Pfennig.

[42] Zusammengestellt im Lübecker Inventar, Petrikirche.

[43] Jacob von Melle, „Gründliche Nachricht von Lübeck ..." Lübeck 1787.

[44] Dieses Werk ist bisher noch nicht gut photographiert; eine unscharfe Wiedergabe findet sich im „Führer durch das Rathaus" von Joh. Warncke.

[45] Abbildung Lübecker Inventar, Ägidienkirche.

[46] Vgl. Lübecker Inventar, Petrikirche.

[47] Über die Rechnungen vgl. Crull, a. a. O.

[48] Abbildung Schlie, Mecklenburger Inventar.

[49] A. a. O.

[50] Lübecker Inventar, Band II (Petrikirche); dort sind auch die Abrechnungen abgedruckt.

[51] O. Gillen, Ikonographische Studien zum hortus deliciarum der Herrad von Landsberg. Berlin 1931 (D. K. V.).

[52] Siehe auch die Abbildung im Lübecker Inventar, Band II.

[53] J. Warncke, Tönnies Evers. Nordelbingen VII. 1928.

[54] F. Fuglsang, Schleswig.

[55] Über Flötner siehe Literaturangabe.

[56] Allein zwischen 1591 und 1600 wurden 3211 Neubürger aufgenommen; jedoch zählte Lübeck höchstens 30 000 Einwohner (vgl. P. Hasse in: Mitteilungen des Vereins für Lüb. Geschichte und Altertumskunde, Heft XI, 1903).

[57] Schon 1557 war der livländische Ordensstaat den Russen unterlegen und unterwarf sich 1561 dem Polenkönig. Für Lübeck bestand die Gefahr, Rußland und Schweden zugleich als Absatzmärkte zu verlieren; deshalb schloß es ein Bündnis mit Dänemark, was bisher noch nie geschehen war. Von 1563 bis 1570 währte der Dreikronenkrieg (der sogen. nordische siebenjährige Krieg), der im Stettiner Frieden ein unentschiedenes Ende fand. Die Schweden standen den

Lübeckern eine namhafte Entschädigungssumme zu, die sie indessen nie bezahlten und die die Lübecker nicht eintreiben konnten.

[58] So meist in den Urkunden.

[59] M. Jacob von Melle: Gründliche Nachricht von Lübeck, S. 26 (Lübeck 1787). Siehe auch Manuskripte.

[60] Was H. Rudolph, „Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des 17. Jahrhunderts", Berlin, D.K.V., 1935, S. 34, schreibt, gilt auch für die Kriegsstube: „Die niederländische Innendekoration des 16. und frühen 17. Jhd. geht von der Architektur des Raumes aus und füllt die durch sie geschaffenen Flächen und Felder ... teils mit Intarsiaarbeiten ..., teils mit einer plastisch ausgeführten Ornamentik, die wieder im engsten Zusammenhang mit Figürlichem gearbeitet ist. Diese besondere niederländische Art, die auf der Verwendung plastisch gearbeiteten Ornaments beruht, entsteht im Kreis des Cornelis Floris und des Vredeman de Vries." Rudolph verweist auf Lübke-Haupt, „Deutsche Renaissance", und die dortigen Beispiele Lüneburg, Gottorp, Nürnberg u. a. m.

[61] Soweit alte Tafeln einen Vergleich mit anderen Teilen der Kriegsstube erlauben, zeigen sich weniger einschneidende Änderungen. Eine genaue Untersuchung der alten und neuen Teile wird im Lübecker Inventar, Band Rathaus, durch Dr. ing. H. Rahtgens vorbereitet.

[62] Th. Sartori in Ortwein-Scheffer: „Deutsche Renaissance", Abt. 43. Leipzig 1871—1888.

[63] Aus den alten Aufnahmen läßt sich ersehen, daß einige dieser Kästen reale Schubladen besaßen.

[64] Leider sind die Stichwerke der Handwerksmeister nicht mit aufgenommen in den großen Veröffentlichungen von Peter Jessen und Rudolf Berliner u. a., so daß sie am vollständigsten eingesehen werden müssen in der Staatlichen Kunstbibliothek Berlin. Eine Material-Übersicht befindet sich bei H. Rudolph, a. a. O., S. 13.

[65] Veit Eck und Jacob Guckeisen, „Etlicher Architektischer Portalen ..." Straßburg 1596.

[66] Berlin, Staatl. Kunstbibliothek, auf die sich, wenn nicht anders angegeben, alle Numerierungen beziehen.

[67] Architectura Lehr- und Kunstbuch, allerhant Portalen, Reisbretten ... Johan Jacob Ebelmann von Speir. Cöln 1600 (Straßburg 1599, Berlin O. S. 809 mtl.).

[68] Jacob Guckeisen und Jacob Ebelman, „Schweyfbuch."

[69] Der Bauhofschreiber notiert 1596 einen Posten Walnatenbom; 1597 kaufte der Rat in Nürnberg „gemalet holt", das wohl nicht gefärbtes, sondern naturfarbenes Holz gewesen ist.

[70] Solche Blumen, und zwar von Vredeman, bildet z. B. Springer, Kunstgeschichte IV, 1909, 8. Aufl., S. 193, Abb. 208, ab.

[71] Auch Virgil Solis stellt immer wieder diese Blumenstücke und Soldaten dar; außer Goltzius kommen als Stecher und Verleger in Frage P. de Jode und Marten de Vos; vor allem aber Th. de Bry: Emblemata Nobilitatis ..., Frankfurt 1593, und das Trachtenbuch von Hans Weigel von 1577.

[72] Th. Hach, Die Anfänge der Renaissance in Lübeck. Lübeck 1889. Hach führte die erste Gesamtdarstellung dieser Epoche für Lübeck durch. Er empfand (S. 38) diese Darstellung einer Landschaft als eine Reminiszens Evers' an eine italienische Wanderzeit und bezeichnete diese Intarsia als „durchaus italienische Städteansicht". Allein das Stichwerk der Zeit liebt solche Ruinen-Landschaften und macht sie immer wieder zum Objekt der Darstellung (Heemskerck, Cort, Battista Pittoni [Praecipua aliquot Romanae Antiquitatis ruinarum Monumenta, Venedig 1561] und zahllose andere). — W. Heckscher, Hamburger Diss., 1936, zeigt die „geistesgeschichtlichen Zusammenhänge des Erwachens eines archäologisch-romantischen Ruineninteresses" auf, dessen Nachklänge auch um 1600 noch latent lebendig sind.

[73] Stickmusterbuch des Andreas Bretschneider, Leipzig 1619. — Erstmals veröffentlicht von Peter Jessen (in Ztschrft. f. bildende Kunst, N. F. II; 1891), der darauf hinweist, daß die Motive auf Goldschmied- und Punzenstecher deuten ließen und sich ähnlich in den früheren Stichwerken von Paul Flindt,

Sibmacher und Bang finden. — Das Datum 1619, das an sich für die Kriegsstube zu spät wäre, gilt also keineswegs als Erfindungsdatum dieser Motive, sondern kann eher als ein Termin gewertet werden, an dem konservativ Altes noch einmal zusammengefaßt und Neuem gegenübergestellt wird.

[74] Auch die nicht erhaltene Decke gehörte wohl in diese Reihe; sie könnte etwa nach Vorlagen von Georg Hase, „Künstlicher vnd zierlicher Newer Stück", Wien 1583, gearbeitet sein.

[75] Lorentz Stöer, Augsburg 1567, „Hierin Etliche Zerbrochene Gebew den schreiner in eingelegter Arbeit dienstlich ..." (Berlin O. S. 229). Hier finden sich neben den architektonischen Scheinkonstruktionen trigonometrische Figuren, Oktogone usw.

[76] Ein Vergleich mit dem III. Pompeianischen Stil drängt sich auf und ist, wenn nicht konsequent, so doch als Ähnlichkeit der Tendenz zu akzeptieren.

[77] Vgl. auch A. Weinsheimer, Intarsia; Berlin 1925, der 2 ornamentale Füllungen aus der Kriegsstube abbildet. — Ferner H. Herdtle, Flachornamente; Wien 1892.

[78] Gabriel Krammer: Schweiffbüchlein. „Mancherley Schweiff, Laubwerck, Rollwerck ... von Gabriel Krammer, dischler vnd ihr Rom. Kays. May. leibtrabanten guardi pfeiffer"; Köln 1611. Dieses Ornamentbuch bietet die beste und umfassende Zusammenstellung älterer und ganz neuer Formen (Berlin O. S. 810 mtl.).

[79] Jacob Guckeisen, Seilenbuch. Köln 1598.

[80] Auch für die seltenen Beschläge gelten diese Vorlagen.

[81] Balthasar Sylvius, Variarum Protractionum. 1554.

[82] Sibmacher, Modellbuch. Nürnberg 1597.

[83] Auf die Gruppe 3 und 4 verteilen sich auch die Bankkästen, deren 8 Themen sich auf 23 Kästen finden.

[84] Alle Einzelheiten siehe unter Archivalien zur Kriegsstube.

[85] Über das antikisierende Gewand, seine Herkunft und Bedeutung siehe Franz Landsberger, „Die künstlerischen Probleme der Renaissance," Halle 1922, S. 31. — L. weist auf die angestrebte historische Treue hin, neben der aber auch Zeittracht stehen konnte, und betont, daß es sich nicht ausschließlich um eine Neuentdeckung der Renaissance handele, die allerdings erstmalig auf die Echtheit Wert legte. — Wie leicht indessen die antikische Rüstung an einer Porträtgestalt lächerlich wirken kann, zeigt die Statue des Federigo di Montefeltro im herzogl. Palast in Urbino von 1605, wo der Dargestellte über der antikischen Rüstung einen Hermelin-Orden trägt, der ihm von König Ferdinand von Neapel verliehen und auf den er besonders stolz war (vgl. Georg Gronau, Mittlgn. d. Florentiner Instituts, III, vom 5. Juli 1930).

[86] A. E. Brinckmann, Handbuch der Kunstwissenschaft, Wildpark-Potsdam; nach ihm C. V. Habicht u. a.

[87] Leo Bruhns, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barocks, 1540—1650. München 1923. Hier findet sich, über das eigentliche Thema weit hinausgehend, eine Aufstellung über die bedeutenden deutschen Plastiker der Epoche, wobei unter 44 auch Tönnies Evers als Meister der Krieger genannt ist (Anm. 480).

[88] Inventar Schweiz, Kanton Basel-Stadt, S. 387 und 440, sowie Tafel 27. Die Figur ist überlebensgroß und aus Bronze.

[89] Für diesen Hinweis bin ich Herrn C. Förster, Berlin, zu Dank verpflichtet.

[90] Vgl. Alois Grünwald, Michelangelo-Antike, Wiener Jahrbuch XXVII, 1907/09. — Ferner Archiv f. Christl. Kunst, XXV, S. 45 f., über „Die Capitani der Medici-Gräber Michelangelos".

[91] Vgl. Röm. Forschungen; Hertziana VIII; R. Lewald-Festschrift. Leipzig 1930: „Michelangelo im Spiegel seiner Zeit." Ernst Steinmann findet in Giovanni Battista de Cavalieris Pietà-Stich den ersten Nachstich nach Michelangelo. — Vgl. auch die umfassende Michelangelo-Bibliographie.

[92] E. Mummenhoff, Das Rathaus zu Nürnberg. Nürnberg 1891. Gertrud Gradmann, Die Bildhauerfamilie Kern. Straßburg 1917. S. 126.

[93] Goltzius stach übrigens antike Münzen, deren Cäsaren diesem Kopf, vor allem in der Stirn- und Nasenlinie, ähneln; es ist aber unbekannt, ob er nach Michelangelo kopierte, denn das sogen. Skizzenbuch der Sixtina, das sich im

Teylor-Museum in Haarlem befindet, kann nicht mit ihm in Verbindung gebracht werden. Vgl. O. Hirschmann, Goltzius als Maler. Haag 1916. S. 15.

[94] Säulenschäfte dieser Gruppe finden sich wiederholt an anderen gleichzeitigen Werken fast im gesamten Reichsgebiet, z. B. am Portal der Bünau-Kapelle in Lauenstein/Sachsen, 1611 von Lorentz Hörnung (Inventar Sachsen, Heft II, S. 50 ff., und August Schmarsow in den Monatsheften für Kunstwissenschaft, III, 1910). Der Säulenschaft XII/4 tritt auch im Bremer Rathaus auf (abgebildet bei Waldmann, „Das Rathaus in Bremen"). In beiden Fällen konnte die Herkunft dieser Schäfte nicht festgestellt werden.

[95] Bericht des Museums für Kunst und Gewerbe in Hamburg, Sp. 41: Ankäufe und Geschenke im Jahre 1897. „Bedauerlicherweise hat man allerlei geschnitzte Zierstücke (bei der Restauration der Kriegsstube), die vom Holzwurm zerfressen oder zerbrochen waren, anstatt sie sorgfältig auszubessern, durch neue Schnitzereien ersetzt. Nach und nach sind solche Reste des Getäfels hie und da im Handel aufgetaucht ... Sie sind wertvolle Belege der Meisterschaft des Tönnies Evers. ..." Diese Stücke sind Geschenke des Herrn Dr. H. Traun, Hamburg.

[96] Einige ähnliche Szenen allerdings, mit Rollwerk-Endigungen, finden sich am Erker des Schlosses Blumenfeld von 1578 (Inventar Baden, Konstanz und Villingen; F. X. Kraus) und im Ritterhaus, Heiligenberg, von 1584 (Inventar Baden, Amt Pullingen). — Es ist möglich, daß Evers diese Gebilde während seines Aufenthaltes in der Bodensee-Gegend kennen lernte und nun hier wieder verwertete. Ursprünglich handelt es sich um italienische Formen.

[97] Immer wieder treten dieselben oder sehr ähnliche Hermen an den Architekturen und Möbeln der Zeit auf; Hermen und Atlanten bilden auch für die Stecher beliebte Themen. — Einzelne dieser Hermenpaare finden sich auch an Lübecker Sandstein-Portalen, z. B. an dem von Robert Coppens (vgl. Herbert Hoops, Renaissance-Epitaphien in Lübeck und Mecklenburg; ungedruckte Diss., Rostock 1925) gearbeiteten Portal des ehemaligen Krämer-Amtshauses, des heutigen Telegraphenamtes. Das Datum 1585 zeigt, daß Evers nicht etwa diese Hermen einführte (vgl. A. Schröder, Lübecker Portale der Renaissance- und Barock-Zeit; Lübecker Heimatblätter, 128/129; August/September 1935).

[98] Anscheinend gehen alle diese Hermen, so oft sie auch variiert sind, auf Cornelis Floris zurück. — Jedenfalls wurden sie zuerst durch seine Schule in den Niederlanden und in Deutschland popularisiert.

[99] Siehe auch F. Saxl, Antike Götter in der Spät-Renaissance; Vorträge der Bibliothek Warburg, Heft 8, Leipzig.

[100] Dieselben allegorischen Gestalten finden sich in vollplastischer Ausführung an der Alten Martinschule in Braunschweig von 1592. Hier stehen, aus Stein gearbeitet, die Frauen in Nischen, gleichen aber vollkommen denen der Kriegsstube; nur stehen die Braunschweiger dem Manierismus näher als die Lübecker. Es ist merkwürdig, daß dieselben Figuren einmal als Relief und einmal vollplastisch gebildet sind, obwohl sie offenbar auf dieselbe Vorlage zurückgehen. An dem Baltzer Winne zugeschriebenen Gestühlrücken in der Lübecker Petrikirche läßt sich ein weiterer Beweis für die Gleichheit der Vorlagen erbringen. Die dortige Justitia und Caritas sind vollplastisch aufgefaßt, zeigen aber doch nur das, was der Stich vermitteln konnte; sie stehen also ohne Nischen und freiplastisch, aber ihnen fehlt jede Rundung und Tiefe, und so wirken sie etwa wie „plattgedrückte" Vollplastik. In dem Bemühen, dem Stich gerecht zu werden, gelangen die Meister zu sehr verschiedenartigen Lösungen und zu einem Mischgenre, das zwischen Plastizität und Flächigkeit steht. In eine solche Lage können z. B. die Planetenstiche vom Stradanus versetzen, der vollplastische Figuren in Nischen stellt und doch einen Flächeneindruck erstrebt.

[101] Urkunden bilden für kunsthistorische Veröffentlichungen stets eine besondere Schwierigkeit. Bei dieser Kriegsstuben-Darstellung sind die Archivalien so unmittelbar mit der Entstehungsgeschichte des Raumes verknüpft, daß eine Verarbeitung in dieses Kapitel eher gerechtfertigt scheint, als eine Zusammenstellung der zudem sehr zahlreichen Dokumente im Anhang. Es ist versucht, durch Hervorhebung des Wesentlichen den eigentlichen Gehalt der Urkunden herauszustellen und so ein solches Kapitel lesbar zu machen. Alle hier

angezogenen Schriftstücke und Notizen stammen aus dem Lübecker Staatsarchiv. Einige dieser Archivalien veröffentlichte bereits Joh. Warncke bei seiner Arbeit „Tönnies Evers", a. a. O.; jedoch transponierte er die alten Fassungen in eine Zwischenform zwischen damaliger und heutiger Sprachauffassung, wobei er auf den Bedeutungswechsel einzelner Ausdrücke zu wenig Rücksicht nahm. — Hier sollen die bekannten (auch Brehmer u. a. zitierten in den Mitt. d. Vereins f. Lüb. Gesch. u. Altertumskunde aus diesem Material) und die neu gefundenen und unveröffentlichten Urkunden mit möglichst wörtlicher Treue wiedergegeben werden, wobei selbst offenkundige Schreibfehler übernommen sind.

[102] Unter diesem Aktenzeichen befinden sich alle Eingaben beider Parteien im Lüb. Staatsarchiv, und zwar ist das die Rubrik „Schniddeker Irrungen untereinander". Weitere Eintragungen vor allem im Weddeprotokoll.

[103] Über seine Häuserspekulation siehe oben und Warncke, a. a. O.

[104] W. Behncke, Albert von Soest, Straßburg 1901; über weitere Pappmachée-Arbeiten siehe auch Preuß. Jahrbuch 39.

[105] Im April 99 werden, nach dem Evers-Urteil, auch die Rollen erweitert; von nun an ist es allgemein erlaubt, 5 Gesellen und 2 Jungen anzustellen, und wenn der älteste Junge sein letztes Jahr absolviert, darf bereits ein dritter eingestellt werden.

[106] Es handelt sich dabei um Hinrich Gosske, Harmen von Rodde, Morys Koster und Stacius Ense (?, oder auch, wie Warncke, Koster?). Da der Letztere aber fortläuft, sind die Bedingungen doch erfüllt und Evers nimmt keine Sonderstellung mehr ein (Lehrlingsannahmebuch 1594 ff.). — Bei dem älteren und dem jüngeren Evers wurden von 1541 bis 1612 folgende Lehrjungen eingeschrieben: 1541 Hans busse; 1542 Elert feltfot; 1543 Hinrich Meyger, Hinrich Wensyn und Jürgen Krosbarg; 1544 Harmen Paschen; 1548 Hinrich Wytte (fehlt bei Warncke); 1549 Clawes Kerstens; 1553 Albert Koster und Hinrich Koster (der zweite fehlt bei Warncke); 1556 Werncke Worme und Jochim Weyse; 1557 steffen Crapeth und Tymme Ratkau; 1559 Hans wuners (Warncke liest reimers); 1560 Jochym vennouw; 1562 Karsten Evers; 1563 Hans Bowknecht; (1564 vermutlich Tönnies Evers); 1565 Bartelt Heine; 1567 Hans Grote; 1570 Jurriam Tede; 1571 Hans Hyynsen; 1573 Hans Langemake (Warncke liest nur Lange); 1574 Lucas Sysim (Stiefsohn von Tönnies Evers?) und Albert Rode; 1575 Hinrick reyke; 1577 Kurt Alers; 1579 Hinrich groneman und Jorgen Hase; 1581 Hans weydeman; 1582 Palm Franke; 1584 Jürgen Bechkeman; 1585 Claus Mass und Hans Moller; 1586 Peter Nygewint; 1589 Marcus oeuedyck; 1590 Jürgen Hopner; 1591 Hinrich Boltte; 1592 Jacob Sager und Kasten Brandenborg; 1593 Klaus Lange; 1594 Hinrich Gosske; 1596 Harmen von Rodde; 1598 Morys Koster; 1599 Stacius Ense (? oder Koster); 1601 Dirick Grote; 1604 Hans Grewinck; 1605 Tönnies Evers; 1607 Hans Marquart; 1609 Hinrich Focke; 1611 Hans Neyemann; 1612 Tonies Stengel.

[107] 1592 wurde Jacob Sager bei Evers für 4 Jahre als Lehrling eingeschrieben, war also 1596 gerade Geselle geworden.

[108] Hinrich Bolte kam 1591 auf 6 Jahre zu Evers in die Lehre.

[109] Hinrich Gösske kam 1594 zu Evers in die Lehre.

[110] Dietrich Steinhorst wurde am 26. September 1599 als Schniddeker verlehnt.

[111] Hans Ploene ist unter dem 9. Juli 1596 im Weddeprotokoll erwähnt, weil er Bürgern Holz auf dem Kobarge abkaufte, was ihm bei 10 Thalern Strafe verboten wird.

[112] Hans Sievers (siuers) kam 1599 bei Bernt Bulle in die Lehre. Sein Bürge war Marcus Sievers. Er lernte indessen nicht aus, sondern ist, laut Lehrlingsannahmebuch, verstorben, bevor er die Lehrzeit beendet hatte. Offenbar liegt also ein Schreibfehler der Lübecker Behörde vor. Der statt seiner vernommene Hanns Wobis ist nicht in Lübecker Amtsbüchern geführt.

[113] „Gemakern", denn es handelt sich um die Kriegsstube und vielleicht um die nicht mehr erhaltene Kämmerei im westlichen Ende des Renaissance-Vorbaues im Rathaus (siehe darüber das Kapitel „Kämmerei").

[114] Von allen diesen Gesellen scheint späterhin keiner bekannt geworden zu sein. In Lübeck finden sich noch weiterhin erwähnt (als Bürger, als Ge-

sellen oder als Meister): Marcus Reimers, Marcus Krell, Tewes Hoeyer (es gibt Christoffer und Hans), Schaftbuch (als Hieronymus) Pawelsen und Christoph Korp (als Kop). Ein Henrick Lagemann findet sich als Holzschnitzer 1620 in Kopenhagen, wo er gute Aufträge bekommen hatte. Ob Lucke, Oldendorp und auch Hoeyer von den (Thieme-Becker, Künstlerlexikon) gleichnamigen Künstlerfamilien abstammen, ließ sich nicht ermitteln.

[115] Für die Deutung dieser komplizierten Stelle weiß sich der Verfasser Herrn Dr. ing. Hugo Rahtgens, Lübeck, verpflichtet.

[116] Will man es doch unternehmen, so hat folgende Reihe der Grundfelder einige Wahrscheinlichkeit für sich:

1594: Block XII (ohne Krieger)
1595: „ III
1596: „ IV
1597 und 1598: Block X und IX
1599 bis 1602: Krieger
1603: Block XI
1604: „ VI
1605: „ VII
1606 bis 1608: Block II und V
1609 und 1610: „ I
1611 bis 1613: Ergänzende Einzelteile, Änderungen und Überarbeitungen des ganzen Raumes.

[117] Vgl. Zettelsammlung Hach, Lübeck. Staatsarch.

[118] Joh. Biernatzki in den Mitteilungen des Vereins für Lüb. Geschichte, X, 1901/1902.

[119] Brehmer, „Über den Meister der Kriegsstube ...“ Mitt. d. Vereins für Lüb. Geschichte, II, November/Dezember 1885, und Theod. Hach, „3 Nachträge zu Tönnies Evers.“ Mitt. II, Juli/August 1886. — Am 29. November 1882 und am 3. Januar 1883 sprach Senator Dr. Brehmer vor dem Verein für Lüb. Gesch. und Altertumskunde.

[120] Herrn Prof. Carl Axel Jensen möchte ich an dieser Stelle für die freundlich mitgeteilten Auskünfte danken.

[121] Ludwig Andresen und Walter Stephan, „Beiträge zur Geschichte der Gottorper Hof- und Staatsverwaltung“, Quellen und Forschungen zur Geschichte Schlesw.-Holst., Band 14 und 15. — Danach arbeiteten Andreas Salgen und Jürgen Gower 1611 bis 1614 die an die Kriegsstube erinnernden Teile, während um 1590 Heinrich Kreienberg dort tätig war.

[122] Abbildung Warncke, a. a. O. — Vorbilder für die Anlage der Truhe: Hans Jacob Ebelmann, Truhen, Blatt VI (Berlin O. S. 806 f. mtl.), und Guckeisen, Truhen, Blatt I; Ubiorum colonia 1599 (Berlin O. S. 807).

[123] Jobst Amman und Hans Sachs, Ständebuch. Feyerabend, Frankfurt 1568. Neu gedruckt im Inselverlag, Leipzig o. J.

[124] Die Akten im Lüb. Staatsarchiv, Abt. Rathaus, Fasc. C. 5.

[125] Siehe Anmerkung 104.

[126] Herrn Professor Dr. J. P. Meyer sei für seine freundliche Auskunft bestens gedankt.

[127] Fr. Bleibtreu, Bildschnitzerfamilien des Hannoverschen und Hildesheimer Barock. Straßburg 1924.

[128] Vgl. besonders Wendel Dietterlin, Architectura, 1598, Bl. 76; abgeb. bei H. Rudolph, a. a. O., Abb. 8. Dieses noch ziemlich statisch gedachte Blatt führt unmittelbar an die Außentür der Kriegsstube heran.

[129] W. K. Zülch, „Die Entstehung des Ohrmuschelstils.“ Heidelberg 1932.

[130] „Neuws Compartament Buchlein — I. Teil und Altera Pars“ (Berlin St. K. B., O. S. 52). — Vgl. hierzu das von R. Oertel und Th. Riewerts (Preuß. Jahrb. 1936 und 1937) veröffentlichte Künstler-Stammbuch des G. Müller. — Beiden Autoren bin ich für persönliche Auskünfte verpflichtet.

[131] Zülch, a. a. O., der aber die Zweifel H. Rahtgens' zitiert.

[132] Siehe auch das Kapitel „Lüb. Holzschnitzerei im Anschluß an Evers“.

[133] Vgl. Joh. Warncke, „Die 3 großen Wappenschilde im Hansesaal des Museums und das Haus der ehem. Kaufleutekompagnie (jetzt Haus der Handelskammer)“. Mitt. d. Vereins f. Lüb. Gesch. und A. K., 1917, Heft 14, 3 und 4.

[134] Abb. im Fremdenverkehrsführer durch das Fredenhagen-Zimmer usw. Lübeck 1908.

[135] Trachtenbuch von Hans Weigel, 1577.

[136] In demselben Flügel der Handelskammer befindet sich auch das Fredenhagen-Zimmer, das Hans Drege 1573 bis 1585 verfertigte. Dieser Raum stellt in seiner bis ins Letzte getriebenen Kleinteiligkeit und seinen unzähligen Figuren in Reliefs oder Einzeldarstellungen einen interessanten Gegensatz zu dem benachbarten Saal der Kaufleutekompagnie dar. In den Meister- und Rechnungsbüchern des Lübecker Schniddeker-Amtes kann der Name dieses Meisters, der sich selbst abgebildet und signiert hat, nicht gefunden werden. Angeblich hat Claus von Bergen den Auftrag für diese Vertäfelungen gegeben; später kaufte dann Thomas Fredenhagen den ganzen Raum als Kunstobjekt (Fredenhagen: 1627 bis 1709), und 1840 kam das Zimmer an seine jetzige Stelle. Eine kunsthistorische Untersuchung ist an diesem Raum noch nicht unternommen; sie durchzuführen ist hier nicht der Platz. Die graphischen Vorlagen liegen bei den Romanisten und zum Teil direkt bei den Italienern der Renaissance und des Manierismus. Es wird übrigens zu prüfen sein, ob es sich um ein in Lübeck gefertigtes Werk handelt — manches spricht dagegen, vor allem die unverständlich geringe Nachfolge, die ein so bedeutendes Werk in Lübeck hätte finden müssen — oder ob Fredenhagen es auf einer seiner berühmten kaufmännischen Unternehmungen erworben hat.

[137] Joh. Warncke, „Sitzungszimmer des Polizeiamts im Kanzleigebäude." Vaterstädtische Blätter, Nr. 30. Lübeck 1917.

[138] W. hält diese Arbeit für „zu grob", um von Evers sein zu können (mündliche Mitteilung).

[139] Der Raum gehört zur 1588 erweiterten Ratsschriewerie (Warncke, a. a. O.).

[140] Vgl. Kriegsstube.

[141] Über den Prunkwert der verschiedenen Kapitellformen und ihren Ausdrucksgehalt siehe zuletzt T. von Scheffer, „Kultur der Griechen." Wien 1935.

[142] Vgl. unter Kriegsstube „Meister und Werkstatt".

[143] Abb. Lübecker Inventar, Petrikirche.

[144] Vgl. Anmerkung 100.

[145] Vgl. den Artikel „Winne" des Verf. im Thieme-Becker Künstlerlexikon.

[146] Abb. Lübecker Inventar, Jacobikirche.

[147] Warncke in den Vaterstädtischen Blättern, Nr. 5, Lübeck, 4. Dezember 1921.

[148] Vgl. den Artikel „Sextra" des Verf. im Thieme-Becker Künstlerlexikon, Bd. 30.

[149] A. a. O., der den Lübecker Meister in einem besonderen Kapitel behandelt.

[150] Das vielbesprochene Bett „minnas seng" im Museum zu Bergen-Norwegen, das zuletzt Einar Lexow (Veröffentlichungen des Museums zu Bergen, II, 1931) für Winne oder Sextra in Anspruch nahm — eine Zuschreibung, die „manches für sich hat" (J. Warncke in Zeitschr. d. Vereins f. Lüb. Gesch. u. A. K., XXVII, Heft 2) — hat absolut nichts mit Sextra (oder gar Winne) oder irgendeinem anderen Lübecker Meister zu tun.

[151] Vgl. den Artikel „Sommer" des Verf. im Thieme-Becker Künstlerlexikon.

[152] Fr. Hirsch im Lüb. Inventar, Band Petrikirche.

[153] Fr. Hirsch, Repert. f. K.-W., XX. 1897.

[154] R. A. Peltzer, „Der Bildhauer Hubert Gerhard in München und Innsbruck," Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1918. W. A. Luz, Münchener Erzplastik des Frühbarock. Wien 1922. — A. E. Brinckmann, Süddeutsche Bronzebildhauer des Frühbarocks. München 1923. — W. Pinder, Deutsche Barockplastik." Königstein und Leipzig 1933. U. a. m.

[155] Abb. bei A. E. Brinckmann, Südd. Bronzebildhauer. München 1923.

[156] W. Pinder, Kolleg-Ausdruck.

[157] Vgl. Fr. Kriegbaum, „Hans Reichle." Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N. F. 1931, Band V.

[158] Kriegbaum, a. a. O.

Anhang.

Tönnies Evers an den Rat — 1601.

Ehrnueste, Hochgelarte, Hoch- und Wolweise, E. E. Hochw. seind meine in vnderthenigen gehorsamb gantz willige getrewe dienste bestes fleisses zuuor, Gebietende grossgünstige Liebe Hern, Mitt wass vnerfindlichen fürgeben sich abermalss meine mittbrüder die Olderleuhte vnd dass gantze Amptt der Schnitzger alhier wider mich gantz eyferig, Jedoch vnnötig beschweret, vnter dem schein ihres Ambts, In warheit aber auss lauterer missgunst, vnd dass sie mir, wieder gemeiner Rühe vnd Menschliche Natürliche trew mein aufnehmen, zeitliche Narung vnd Wolfartt nit vergönnen, Dass hab ich auss Ihrem mir zumb meine kegennotturft (dafür ich vnderthenig danckbar) zugestelten schreibens, seines fernern Inhalts verstanden.

Vnd ist kürtzlich an deme, Dass sie E. E. Hochw. am 28. negst abgewichenen Monatzs Marty wolverordente Confirmation meiner Persohn zu einem Olderman nitt wollen gestatten, sondern vermeinen dieselbe ihres gefallens abzuschaffen, vnd zuhindertreiben, Dieweil ich zu solchem Ambt, Ihrem fürgeben nach, vndüchtig. Erstlich darumb, dass ich vor 2 Jahren dessen nicht auss geringschetzigen wolbekanten vrsachen were entsetzet worden, Vorss ander, Dass zu denselben, negst verschienen Sommerzeit auf freyen offenen Marckh andere beschwerliche vrsachen weren darzu gekommen, Dan mit solchen geschraubten verdunckelten worten geben sie die sachen an tag, alss wan dahinter wass grosses verborgen mich desto tieffer in vnschüldigen verdachtt zustecken, vnd bey der Obrigkeit verhast zu machen, Da ihnen doch viel mehr gebühret, wan sie mit der warheit vmbgingen, vndt ihrer sachen vertrawen dörfften, solche mitt lautern Deutschen wortten anzuzeigen, cum veritatis simplex sit oratio.

Soll hirauf E. E. Hochw. mit bestendigen grundt der warheit in vnderthenigkeit nicht bergen, Das ob ich woll zu den supplicanten, mich solches widerrechtlichen verfahrens und muthwilligen fürsetzlichen calumnirens keines weges vorsehen, Alss der ich solches umb sie nichtt verdienet, viel weniger mit der tahtt schuldig oder zu vberweisen, So ist sich doch vielmehr höchlich darob zu verwundern, Dass sie sich :/ vngescheuchtt E. E. Hochw. Jurisdiction so wol derselben beschehnen ordenlichen erkantnus alss nichtt zu geringen eingriff, Abbruch vnd schmälerung derselben wolhergebrachtem hohen Obrigkeit /: ein solchs hochverweisslich durffen vnderstehen, Dass sie nemblich E. E. Hochw. in dieser sachen nit einmall & Praenia causae cognitione ergangene Decreta vnd vorschaffung, so doch allerdings auf dem vertrag der zwischen mir vnd ihnen gemacht worden, gerichtet, wollen abrogiren vnd vor nichten, Dagegen ihren willen & tribunitiam arrogantiam denselben fürziehen vnd alles nach ihrem kopf Reguliren, Welches, Dieweill es E. E. Hochw. selber geschichtt, ich alss die weniger Persohn, desto mehr muß erdulden, vnd solche widerwertigkeit der Zeitt befehlen, Daß vbrig zu E. E. Hochw. disposition lassen gestellet sein.

So viell aber die sachen an Ihr selbst betrifft, ist solche anklag, alss ein vngegründet vnd erzwungen werckh leichtlich zuwiderlegen. Dan, Soviell das erste stücke anlanget, lassen sie sich gelüsten, dass Jenige wider herfür zubringen, vnd aufrürig zumachen, so hiebeuor dürch einen Ordentlichen vnd dem Wettbuch einvorleibten Vertrag :/ den E. E. Hochw. vermittelst derselben ergangenen beschieds selber fürgeschlagen vnd anbeuohlen /: ist allerdings hingelegtt vnd getödtet worden, Benebenst dem, Das die sach selber im geringsten Ichtwas auf sich hatt, dass wider bürgerliche ehr vndt Redlichkeit were gethan, vnd gehandlet, Sintemall sie allein darumb bewandt gewesen, Das ich derselben zeitt mehr zu beförderung eines Erb. Raths vorgehabter arbeit, Dan

meines eigen Nutzen vnd besten willens, Ja auch mit vergunstigung eines Erb. Raths selber, wass mehr gesellen vnd Jungen habe gehalten, Dan bey dem Ambtt den Rullen erlaubtt ist.

Imgleichen, verhelt ess sich auch mit dem andern fall, Da sie mir schimpflich aufrücken, was sich negst verschienen Sommer auf dem Marcktte mit meiner Persohn ohngefehr hatt zugetragen, welchs sie dan so maisterlich wissen aufzunutzen, Vnd zu exaggeriren, Dass sie per Antithesim diese geschichtt der vorigen weit vorziehen, Dan also lauten Ihre eigenen wortt: Ess sein noch beschwerlichere vrsachen darzu gekommen, Da doch weder in einem noch dem andern Ichtwass dass bey vnparteyschen friedlichen leuhten an ehren verweislich zu finden. Vnd ist diss der gantze handell, Dass ich nemblich an bemeltem ortt vnd zeit ein kön Rauch Trager 2 Bütte Köhn für 3 schilling abgekaufft, vnd zu bezahlung derselben einen Thaler auss meiner Taschen genommen vnd zu wechseln begeret, wie dan auch dafür kleingelt empfangen, Alss ich aber in dessen allerley gespräch eine gute weill mit ihme gehabtt, habe ich des Thalers Ihme zuzustellen vergessen, vnd damit vmbgekerett, biss der Köhnrauchtrager nachruffendt, mich dessen bescheidenlich erinnertt, den Thaler abgefordertt, auch gutwillig bekommen.

Solchen ohngefehren fall, Dergleichen nüchtt mir allein, sondern Manchen ehrlichen Man in dieser Statt mehrmalss auss vorgessenheitt vnd ohne seinen willen widerfahren, Wie der Exempell gnug verhanden, hatt einer dieser supplicanten, Der sich ohn gefehr dabey befunden, vnter die leuhte gesprenget, alss wan ess gefehrlicher listiger weise von mir geschehen, Da ich doch :/ wie ich mit gutem gewissen vnd vnerschrockenes hertzen vor dem Almechtigen kan bezeugen /: einigen bösen gedancken vnd fürsatz derwegen nit gehabtt, Ist sich also nit weinig, alss im vorgehenden fall, ob dieser supplicanten zänckischen widersinnigen gemüth billig zuverwundern, dass sie mir solche ohngefehre tahtt vnd Irrtumb in eine mißhandlung vnd betrug zu verkehren sich verfangen dorffen, vnd Dass Jenige andichten, Dass ich weder gedacht noch im willen gehabt habe, gleich alss wan sie meines hertzen kündigen zeugen vnd Richter weren, vnd in dass vorborgen :/ so Gott allein müglich /: sehen konten, Ja auch dessen beschüldigen wollen, wass sie ihrem gemüth vnd bösen willen nach, fälschlich gedencken vnd verargwohnen.

Auss diesem kurtzen vnd Runden, jedoch warhafftigen vnd bestendigen berichtt, befinden E. E. Hochw. Alss auf dem Augenschein selber, wie verschlagen vnd gefehrlicher weise meine gegentheile beide Vrsachen, Damit sie mich vermeinen alss vndüchtig, zu ehrlichen ämbtern zu machen, wider mich angezigen, Da doch nichtt allein auss Rechtsverstendiger berichtt allen beschriebenen Rechten gemess, sondern auch auss der Natürlichen vernunft zu ergründen, Dass beide felle ohn allen verdacht vnrechtt vnd misshandlung derowegen nit sollen noch können auss einigem grunde der Recht angeklagtt vnd beschuldiget werden.

Dan soviel den ersten Punct belanget, Ist Niemandt der sachen so vnerfahren, Der nit wisse, dass vertragene vnd abgehandelte sachen nitt weiter sollen noch können gerechtfertigt werden, Damitt nit ein Vneinigkeit auss der Andern entstehe, vnd des zanckens vnd streitens kein Ende werde.

Wie auch im andern fall vnzweiflichs Rechtens Dass in allen sachen cuius libet animus, intentum et finis muss angesehen vnd ponderiret werden, Animus enim & intentio distinguunt facta. Ich aber auch, Da ess vonnöten, mit einem leiblichen aidt, mich dessen frey sicherlich konte entschlägen, Dass solches auss vergessenheit vnd keiner gefehrde, noch bösen willen geschehen, alss ein vngefehre That vnd verbisterung dess gemüths, keines weges aber ein böser fürsatz, muthwill oder betrug gewesen, Nun aber ist zu rechte aussdrücklich versehen vnd geordnett, quod in his quae consistunt in animo & conscientia nostra statur simplici assertioni nostra cum iuramento not. gloss. in § namqu. in ys. ubi Jas. col. 33. instit. de Actio. & in admonendi nu: 3. ff. de Jure iur. Zugeschweigen, Dass ich auch mit des obgedachten Köhnrauchstrager eigener kundschafft, Die ich meinen Calumnianten dass Maull zuverstopfen gerichtlich vnd nothwendig abgeholet, leichtlich kan für die Augen stellen, vnd darauss, wo ess vonnöhten, die Rechtsbewendung dieser sachen bezeugen, Daraus dan nothwendig erfolget, Dass mir auch hirein keine schulde noch

vnehr kan beygemessen werden, Dieweill ein gewisse Regull der rechten neben andern vnwiderleglichen Rechtsgründen quod errantis nulla sit voluntas. Et ea quae ex improuiso potius casu, quam ex fraude accidunt noxae non imputantur L. 1. C. Ad. L. Cornel. de Sicarys.

Wie dan ohne dass die vmbstende dieser sachen solchs gnugsam geben zuerkennen, Aldieweill nit zuvermuhten, Dass ich, Gottlob, bey einer solchen zimblichen Narung vnd nach condition meiner Persohn eben mit einem Thaler vnd so geringem, Sonderlich aber gegen einen solchen armen Man, Ja auch auf freyen offenen Marckh mich werde so leichtlich vergessen, vnd zu schanden machen.

Dagegen, So ist sich hoch vnd billig zuverwundern, Mitt was fueg vnd Rechten sie doch meine Persohn wollen aussmunstern vnd verschlagen, Das Ich ihnen zu keinem Olderman ehrlig gnug sein soll, Da sie mich doch noch zu Ihren Rathschlägen vnd zusammenkunft erfordern vnd haben wollen, Dan desswegen beschuldigen sie in ihrer Jetzigen eingegeben klag vnd Supplication, meinen vngehorsamb, vnd dass ich auf Ihr zu mehrmalen beschehen erfordern, nitt wollen erscheinen, Da sie in ihrer Zusammenkunft von qualificirten Persohnen, Die man zu solcher Oldermanschafft ziehen solte, gehandlet, Derowegen sie eins auss den beiden sich mussten schuldig erkennen, entweder, Dass sie mich falschlichen anklagen, vnd vnehr verdencken, Sonsten sie meiner nit solten begehren, Dieweill inter collegas cuiuscunqu ordinis par dignitas & honestas, also ein gleichet zu vermutten, Oder aber Dass es ihnen gleich geltte, vnd darob kein bedencken haben, wan sie auch in Ihren collegys vnehrliche leuhte haben, solche zu Rahte ziehen vnd sich zu ihnen gesellen, Da doch Bürgerlicher Policey vnd Ordnung nach, erbare Persohnen mit berüchtigten vnd verleumbten sich nicht vermischen oder zu schaffen haben wollen.

Wan dan grossgünstige gebietende Hern, Die sachen sich also vnd nichtt anderss verhalten, Ich auch gegen Gott vnd der weltt solchs zum höchsten betewren vnd wircklich beuestigen kan, so bin ich der tröstlichen hofnung E. E. Hochw. werden nit allein mit diesem meinem vnderthenigen berichtt, vnd entschuldigung grossgünstig zufrieden, Sondern auch auf solche wege bedachtt sein, Damit meiner vnruhigen widersachen ehrenrüriges diffamiren vnd turbiren mit rechten ernst dermall eins angesehen, vnd abgestellet werde, Alss E. E. Hochw. ferners anlauffens entnommen, vnd ich vor Ihnen mit friedt vnd ruhe bleiben konte.

Gestaltsam ich gantz vnderthenig bitt, E. E. Hochw. geruhen mich von Obrigkeit wegen, vnd zu erhaltung ihrer authoritet vnd Reputation :/ alss sichs zu thun geburet, vnd notig sein will /: bey ihren gegebenen abschieden, anordnungen vnd confirmirung der Oldermanschafft oberherlich hand zu haben vnd zuschutzen, in reiffer betrachtung, Dass solche collegia von E. E. Hochw. selber gestiftet vnd vorliehen worden, Also limitatam ac subordinatam potestatem bekommen, Derowegen nit sollen noch können die Conferenten vnd beneficianten selber vnter ihren zwang vnd vnordentlichen gehorsamb bringen, vnd gleichsam Lehnbar machen, Den wieviell E. E. Hochw. dignitatis suae conseruandae causa & ad publicam utilitatem daran gelegen, Dass sie Ihre Senatus Consulta, hoc est, quae illis optimo iure, ritè atq. — ordine placuerunt, steiff vnd Vest exequiren, Dem gemeinen Man aber in geringsten dass Directorium oder einige Reformation nit verstatten, Haben sich E. E. Hochw. ihrem eigenen hohen verstande nach gutt zubescheiden, vnd sein vnzählige Exempell, wass andren herlichen Regimenten für hohe, beschwerlichkeit, schaden vnd gefahr darauss entstanden, Magistratuum enim cognitionis & iudiciorum non minor est auctoritas quam Legum, quia iudicatae sunt disquisitibus omnium sententys & causa amplissimè cognita, circumstantis omnium rerum, personarum, temporum adhibitis. Itaque retractari, infirmari, rescindi, facilè non possunt absque breui periculo & conuersione totius Reipub. Quae uero pro legibus habentur, saepe unius fiunt arbitrio ne dicam libidine. Dahero Cicero recht vnd hochvernunftig davon schreibet, perditae ciuitates, inquit, desperatis omnibus rebus hos solent exitus exitiales habere, damnati in integrum restituuntur, uincti soluuntur, Exules reducuntur, Res iudicatae rescinduntur. Neque tam intérest illius, qui uicit, sententiam non rescindi, quam hoc publicè interest, aliquem esse litium finem, & semper aequo iuro videri Magistratum iudicasse. In eo enim aucthoritas Magistratus uersatur sine qua nullus est.

Zu dem daß in obangezogenen vertrag aussdrücklick vorsehen, Dass wan hernegst Olderleuhte vom E. Rahte widerumb solten loss gebeten vnd erkoren werden, Dass alssdan ich wider aufgesetzet vnd dem E. Rahte vbergeben werden soll, Welchen vertrag, Alss Ihre eigene beliebung vnd bestendiger will sie die Supplicanten von Rechts wegen zuhalten schuldig vnd verbunden, wie ess dan auch die Natürliche redlichkeit erfordert, Da aber ie vber all mein vorsehen solte erachtet werden, Dass meinen widerwertigen fernere Process vnd beweisung vonnöhten, So ist gleichfalss mein vnderthenig bitten, E. E. Hochw. wolten ihnen mitt ernst auferladen, dass sie ihre vermeinte vrsach wider mich mit rechtlichen Process :/ dazu ich erbietig /: Sonderlich aber vnd Declaratiue vor E. E. Hochw. :/ aussfündig machen, vnd solches bey einer gewissen nambhafften Poên, angesehen, Dass sie sich auf E. E. Hochw. iungst dieser sachen halben ergangenen beschaidt, vnd demselben zu folge, mein durch Notarien vnd zeugen darauf getahnes rechts erbieten, dahin trotziglich vnd vbermütig erkläret, Nemblich Sie fragten gar nichts nach meinem beschicken, Dan sie nicht bedacht weren, mich mit gerichtt vnd Recht alhier zubeklagen, sie woltens woll selbsten mit mir im Ampte finden vnd schlichten, vnd wass dem mehr anhengig gewesen, Darauss dan Clärlich zuersehen, Das ihnen nichts liebers, Dan wie sie allerley vnruhe anstifften, vnd ihr vorhaben per fort mögen hindurch dringen.

Dannenhero erfolget, Daß vor weinig tagen etliche gesellen auss dem handwerck der Schnitzger meine gesellen vor meinem hause aussgefordert, vnd hochgemutett, also, Dass sie beiderseits zur wehr gekommen, vnd darob schaden empfangen, Wie sie dan solches in ihrer supplication gleichwoll verkerter weise selber angedeutet, Nemblich Dass zubesorgen, Es were in die lenge allerhand Zwiffalt, Vnenigkeit Ja mordt vnd todtschlag darauss erfolgen, Welchen aber E. E. Hochw. ihrem Amptt vnd Hohen verstande nach, woll werden wissen zubegegnen, vnd die Mittel zufinden, Damitt ihrem befelch vnd anordnung, ein schuldiges vnd gebürliches begnügen geschehe, Dan wan solche betroungen solten gnug sein, würde zuletz kein geschäfft der Obrigkeit können exequiret werden, Oder Ihr gewaltt vnd Authoritet wass gelten, Sondern alles in der vnderthanen vnd dess wenigen theilss direction vnd willen stehen, Ob sie der Obrigkeit vnd wie weit gehorsamen wolten, auch dieselbe vielmehr praepostero ordine vnter ihr Censur bringen, Dessen sich dan diese Supplicanten nitt wenig bemühet, wie auss ihrer schrift an vielen Orten zu ersehen, vnangesehen, Dass es Ihnen von andern Amptern, bey denen sie sich desswegen Rahts erholet, stattlich ist widerrahten worden, Sie wolten sich anders bedencken dan sie damit nichts erhalten, vnd Ihnen selber schaden thun würden, Darauff sie aber noch der Zeitt wenig geachtett.

Daran thue E. Ehrn. Hochw. neben Vindicirung ihres eigenen gewalts vnd Authoritet, Damit dieselbe nit also, ihrem vnd däss heilligen Reichs wolhergebrachten Ehren vnd Rechten zuwider, verächtlich eludiret vnd hindan gesetzt werde, dieser Löblichen freyen Statt vnd Policey ein Hochnotwendiges Nützliches auch zu fried, Ruhe vnd einigkeit gantz dienstlich werckh, welchess ich vndertheniger Pflicht mitt allem gehorsam vnd eussersten meynem vermögen nach, die zeit meines lebens hinwider zu verdienen in kein vorgessenheit stellen will, Derselben vnderthenig geflissener trewen diensten mich schuldiger gestaltt am stärckesten vnd zu gewährlich bescheidt gantz vnderthenigs fleisses bevehlendt,

Dat. Lübeck den 3. July Ao. 1601.

E. E. Hochw. Vndertheniger gehorsamer
Tonnies Euers.

Literatur.

Zu Tönnies Evers:

Johannes Warncke: Tönnies Evers. Nordelbingen VII. 1928.
M. Jungmann: Tönnies Evers (Histor. Roman). Lübeck o. J.
Biernatzki, Brehmer, Hach, Krull, Warncke siehe in: Mitteilungen des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde; Zeitschrift des Vereins für Lübeckische Geschichte und Altertumskunde; Hansische Geschichtsblätter; Vaterstädtische Blätter; Blätter der Gesellschaft zur Beförderung Gemeinnütziger Betätigung in Lübeck.
Th. Sartori: Lübeck (in Ortwein-Scheffers Deutsche Renaissance, Leipzig 1871/88).
Lübecker Bau- und Kunstdenkmäler.
Schlie: Mecklenburgisches Inventarwerk, Bd. II u. III.
G. Dehio: Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, 5 Bde., Berlin 1905 ff.
J. Warncke: Kleine Schriften (Aufsatzsammlung des Lübecker Staatsarchivs).
Th. Hach: Anfänge der Renaissance in Lübeck. Lbck. 1889.
Wasmuth: Lexikon der Baukunst, III. Berlin 1931.
G. Lehnert: Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Berlin o. J.
H. Rott: Quellen und Forschungen zur südwestdeutschen und schweizerischen Kunstgeschichte. Stuttgart 1933 f.
Mithoff: Mittelalterliche Künstler und Werkmeister Niedersachsens und Westfalens. Hannover 1883.
Jahrbuch des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinland, Heft LX. 1863.
Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensee-Gebietes. Lindau. 1901.
Blätter f. Architektur und Kunsthandwerk, XIV. 1901.
E. Waldmann: Das Rathaus zu Bremen; Deutsche Bauten, XVIII. Burg b. Magdeburg 1931.

Zu anderen Lübecker Meistern:

H. Hoops: Die Renaissance-Epitaphien in Lübeck und Mecklenburg 1540—1640 (ungedr. Diss.). Rostock 1925.
Einar Lexow: Minnas seng; Bergens Museum Arbok, Nr. II. Bergen 1931.
A. Ulbrich: Geschichte der Bildhauerkunst in Ostpreußen vom Ende des XVI. Jh. bis 1870. Heft 1. Königsberg 1926.
Festschrift zur 25. Wiederkehr des Eröffnungstages der Sammlungen. Flensburg 1928.
Thieme-Becker: Künstler-Lexikon.

Plastik und Kunsthandwerk:

Das deutsche Inventarwerk.
A. E. Brinckmann: Barockskulptur (Handbuch der Kunstwissenschaft). Wildpark-Potsdam 1932 (3. Aufl.).
L. Bruhns: Deutsche Barockbildhauer. Leipzig 1925.
G. Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, Bd. III. Berlin/Leipzig 1931.
A. Feulner: Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts. München 1926.
— Deutsche Plastik des 17. Jahrhunderts. München 1926.
G. Lill: Deutsche Plastik. Berlin 1925.
Lübcke-Haupt: Geschichte der Renaissance in Deutschland. Eßlingen 1914.
W. Pinder: Deutsche Barockplastik. Königstein und Leipzig 1933.

E. F. Bange: Die Kleinplastik der deutschen Renaissance. Berlin 1928.
L. Bruhns: Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock. München 1923.
Fr. Bruns: Lübeck im 16. Jahrhundert. Lübeck 1906.
O. v. Falke: Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance. Preuß. Jahrbuch 40. — 1919.
W. Nickel: Breslauer Steinepitaphien. Straßburg 1924.
G. Pauli: Die Renaissancebauten Bremens. Lpzg. 1890.
Fr. Sarre: Der Fürstenhof zu Wismar und die norddeutsche Terrakottenarchitektur. Berlin 1890.
M. Sommer: Weser-Renaissance. Münster i. W. 1919.

E. F. Bange: Peter Flötner (Meister der Graphik, Bd. XIV). Leipzig 1926.
G. Barnaß: Tobias Stimmer und Jost Amman; Oberrheinische Kunst. 1931.
W. Behncke: Albert von Soest. Straßburg 1901.
A. E. Brinckmann: Süddeutsche Broncebildhauer des Frühbarocks. München 1923.
C. Buchwald: Adrian de Vries. Leipzig 1898.
G. Deneke: Magdeburger Renaissance-Bildhauer. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, VI. 1913.
M. Frankenburger: Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers. Straßburg 1901.
G. Gradmann: Die Bildhauerfamilie Kern. Straßburg 1917.
Fr. Hirsch: Hans Moringk. Repertorium f. Kw., XX. 1897.
O. H. Hirschmann: Hendrick Goltzius (Meister der Graphik, VII). Leipzig 1919.
— Verzeichnis des grafischen Werkes von Hendrick Goltzius. Leipzig 1921.
Fr. Kriegbaum: Hans Reichle. Wiener Jahrbuch, N. F. V. Wien 1931.
K. Lange: Peter Flötner. Berlin 1897.
G. Lill: Hans Fugger und die Kunst. Leipzig 1908.
M. Riesebitter: Ludwig Münstermann. Berlin 1930.
D. Zuntz: Franz Floris. Straßburg 1925.

G. Galland: Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildhauerei. Frankfurt 1890.
C. A. Jensen: Danmarks Snedkere 1556—1660. Kopenhagen 1911.
A. Jolles: Architektur und Kunstgewerbe in Alt-Holland. München 1903.
C. W. Schnitler: Norsk Kunsthistorie, I und II. Oslo 1925 und 1927.

Ornament:

R. Berliner: Ornamentale Vorlageblätter. Leipzig 1926.
M. Déri: Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik. Diss. phil. 1905. Halle.
R. Hedicke: Cornelis Floris und die Florisdekoration. Berlin 1911.
F. Hirth: Formenschatz. München o. J.
P. Jessen: Der Ornamentstich. Berlin 1920.
— Die Meister des Ornamentstichs. Berlin o. J.
A. Lichtwark: Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance. Berlin 1888.
F. S. Meyer: Handbuch der Ornamentik. Leipzig 1890.
L. Pulvermacher: Das Rollwerk in der süddeutschen Skulptur. Straßburg 1931.
H. Rudolph: Die Beziehungen der deutschen Plastik zum Ornamentstich in der Frühzeit des 17. Jh. Berlin 1935.
W. K. Zülch: Die Entstehung des Ohrmuschelstils. Heidelberg 1932.

Intarsia:

H. Herdtle: Flachornamente. Wien 1892.
A. Weinsheimer: Intarsia. Berlin 1925.

Allgemeines:

C. Wehrmann: Die Lübecker Zunftrollen. Lübeck o. J.
H. Künstle: Ikonographie der christlichen Kunst. Freiburg 1926 und 1928.
R. van Marle: Iconographie de l'Art profane. La Haye 1931/32.
R. Kauffmann: Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung. Schweizerische Beiträge zur Kunstgeschichte, I. Winterthur 1932.
A. Philippi: Begriff der Renaissance. Leipzig 1912.

LEBENSLAUF.

Ich, Klaus Ernst Hinrichsen, wurde am 19. April 1912 als Sohn des Rechtsanwalts Dr. Felix Hinrichsen und seiner Gattin Ida, geb. Junge, in Lübeck geboren. Von Ostern 1918 bis Ostern 1931 besuchte ich das Katharineum in Lübeck, das ich mit dem Reifezeugnis des Humanistischen Gymnasiums verließ.

Im Sommersemester 1931 und im Wintersemester 1931/1932 studierte ich in München, im Sommersemester 1932 in Rostock, im Wintersemester 1932/1933 in Berlin und seit dem Sommersemester 1933 in Hamburg.

Meine Studienfächer waren: Kunstgeschichte, Archäologie und Germanistik; in Hamburg hörte ich die Dozenten Dr. Burmeister, Dr. Heydenreich, Professor Dr. von Mercklin und Professor Dr. Petsch.

Diese Dissertation verdankt ihren Ursprung einer Anregung des früheren Lübecker Museumsdirektors Dr. Carl Georg Heise, der ihr ein steter Mentor geblieben ist. Ihm und den Herren Dr. Heydenreich und Dr. Burmeister sei an dieser Stelle mein herzlicher Dank ausgesprochen.